



د. عبد الفتاح أحمد يوسف

# لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة



# لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة

فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة

د. عبد الفتاح أحمد يوسف

أكاديمي بجامعة المنصورة والملك سعود



منشورات الاختلاف  
Editions EHkhtllef

الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc. ١٩٨١

الطبعة الأولى  
1431 هـ - 2010 م

ردمك 8-946-87-9953-978

جميع الحقوق محفوظة للناشرين

منشورات الاختلاف  
Editions Elkhitlef

149 شارع حسيبة بن بو علي  
الجزائر العاصمة - الجزائر  
هاتف/ فاكس: 21676179 213  
e-mail: editions.elikhitlef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم  
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (+961-1)  
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان  
فاكس: 786230 (+961-1) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb  
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الضوئي أو المغناطيسي أو التسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

التنفيذ وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (+961-1)  
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (+961-1)

# المحتويات

مقدمة.....7

## الفصل الأول

### التداولية وتنوع مرجعيات الخطاب

المعرفة التداولية والتنوع الثقافي.....43  
المرجعيات الثقافية وأثرها في الهيمنة على المعاني المتداولة.....52  
تقاطعات: الثقافي / الخطابي.....64

## الفصل الثاني

### التكرار بوصفه ممارسة ثقافية/لسانية

مقاربة لسانية في فهم المعنى المشترك وفلسفة الحوار.....95  
فلسفة التكرار.....99  
التكرار في النصوص الحوارية: مماثلة لفظية أم مداولة معرفية؟.....102  
السمات الثقافية للتكرار.....108  
التكرار اللفظي وفاعلية الحوار.....122  
الهندسة الصوتية للتكرار وأثرها في المتلقي.....128

## الفصل الثالث:

### الأنساق الثقافية والأنساق الخطابية

الآلية السيميوطيقية لأنساق الخطاب الشعري.....133  
مدخل.....139  
النسق: من الثقافي إلى الشعري مقارنة نقدية لفهم تحولات النسق.....142  
إشكالية صياغة الأنساق الشعرية.....153  
شروط إنتاج النسق الشعري وعلاقته بنظام الخطاب.....161



## الفصل الرابع

### الاستعارة كحاجة ثقافية لإنتاج الخطاب

مقاربة سيميائية في تحليل النصوص وعلاقتها بمرجعياتها.....	171
مدخل.....	175
السيمياء والاستعارة: الربط بين المعارف في المعارضات.....	179
الوظيفة السيميائية للاستعارة.....	186
الاستعارة والوظيفة السيميائية لمفردات المكان.....	190
الاستعارة والوظيفة السيميائية لمفردات الزمن.....	199

## الفصل الخامس

### تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة

البنية المعرفية المؤطرة لسؤال النص ودلالاتها السيميائية.....	215
الوصف السيميائي لتقاليد الخطاب.....	245
البناء الجدلي للخطاب.....	254
خاتمة.....	263
المصادر والمراجع.....	271

## مُقَدِّمَة

أظهر النتاج الفكري العربي اهتماماً خاصاً بالقضايا اللسانية، لا سيما بعد النقلة النوعية للثقافة العربية، من طورها الشفاهي إلى طورها الكتابي بعد نزول القرآن الكريم، والحاجة إلى تدوينه؛ ومن ثمّ ظهرت الحاجة إلى التدوين، فمرحلة التدوين في الثقافة العربية، تمثل - إذاً - نقطة انطلاق في مجال التأليف بالنسبة لعلوم اللسانيّات، كما هو الحال في مجالات التأليف الأخرى المعروفة، وإذا كانت الحاجة إلى علوم اللسانيّات في الثقافة الشفاهية العربية القديمة قد ارتبطت بمتطلّبات الحياة الاجتماعية، وشروط التواصل الشفاهي؛ فإن الحاجة إلى علوم اللسانيّات في الثقافة العربية الكتابية، قد ارتبطت بالدور العقائدي الذي يرمي إلى تطلّع الناس إلى معرفة لغة الممارسات الدينية وقواعدها وأساليبها؛ ومن ثمّ يمكننا القول: بأن اللسانيّات العربية تولّدت في مراحلها الأولى من رحم القرآن الكريم، خاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار أن اللغة العربية الفصحى هي لغة أهل قريش فقط، فاقتضت الحاجة إلى ظهور معاجم لغوية توضح معاني اللغة العربية، وخصائص أصواتها وطرائق نطقها لا سيما بعد دخول أمم كثيرة في الإسلام إبان الفتوحات الإسلامية، مثل معجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي (100هـ/ 173هـ)، والذي ظهر في مرحلة مبكرة من تاريخ الفكر الإسلامي، حيث يشرح فيه معاني الألفاظ وغريبها، بالإضافة إلى تطرّقه لدراسة صفات الأصوات العربية ومخارجها، واقتضت الحاجة فيما بعد، إلى ضرورة وجود مدارس نحوية؛ لتعليم قضايا اللغة العربية، فبدأ الاهتمام بالدرس النحوي في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، وذلك بسبب تفشّي اللّحن في اللغة العربية؛ لكثرة اختلاط العرب بالعجم، مثل: مدرسة الكوفة وعلى رأسها الكسائي،

(119هـ/189هـ) ومدرسة البصرة وعلى رأسها سيويه (140هـ/180هـ)، حيث جرى تأسيس النظام النحوي العربي على يد هذا العالم، ومنذ هذه اللحظة التأسيسية لعلم اللسانيّات/ اللغة - آنذاك في الثقافة العربية، ارتبطت اللسانيّات بعلم النحو، الذي يهتم باللغة المكتوبة، وبذل الفراء (144هـ/207هـ)، وأبو علي الفارسي (288هـ/377هـ) جهوداً كبيرة في مؤلفاتهما المشهورة في هذا الاتجاه النحوي الذي يمكن وسمه حديثاً "باللسانيّات التطبيقية"، ثم تطوّر الدرس اللساني العربي فيما بعد على يد أبي منصور الثعالبي (350هـ/430هـ) ليشمل المجال النظري في اللسانيّات في كتابه الشهير (فقه اللغة)، الذي يبحث فيه أطوار الحياة اللغوية ومراحلها، وهو مجال أوسع من مجال النحو، وتوسّعت الدراسة في هذا الكتاب لتشمل مجال المقارنة بين لغة وأخرى، وهذا الكتاب يُعد نقلة نوعية في الدرس اللساني العربي القديم؛ لأنه إلى جانب ذلك، كان يُناقش فلسفياً الأسباب التي دعت إلى اختيار صيغة من الصيغ، أو بنية، أو تركيب، والأسباب التي تدعو إلى اتباع القواعد اللغوية، وهو ما يمكن وسمه حديثاً بـ "اللسانيّات التاريخية".

ومما يبرهن على أهمية علم اللسانيّات في التراث العربي القديم، ما أورده الفارابي (260هـ/339هـ) في كتابه المهم "إحصاء العلوم"، عندما قسّمه إلى خمسة فصول وجعل الفصل الأول بعنوان: اللسان وفروعه عن اللغة والنحو والصرف والشعر والكتابة والقراءة، وبحث في هذا الفصل العناصر السبعة التي يتألف منها علم اللسان في جميع اللغات وهي: علم الألفاظ المفردة، وعلم الألفاظ المركبة، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون مفردة، وقوانينها عندما تكون مركبة، وقوانين تصحيح الكتابة، وقوانين تصحيح القراءة، وقوانين تصحيح الأشعار، والملاحظ أن الفارابي بحث في علم اللسان قواعد اللغة بصفة عامة، حيث لم يقصر بحثه عن اللغة العربية؛ لكنه كان يعتمد على شواهدا.

وبمرور الزمن، ودخول الأمم في الإسلام، بدت الحاجة إلى التأليف المعجمي، بداية من الفيروز أبادي (729هـ/817هـ)، حيث ألف معجم (القاموس)، الذي يهتم بمعاني الكلمات الغريبة، وبعد ذلك تعددت المؤلفات النحوية والمعجمية، التي كان الهدف منها، هو أن يعرف العربي لغة القرآن الكريم، وأن يستطيع قراءته قراءة صحيحة، ثم انتقلت هذه الدراسات من مجال العقيدة إلى مجال الشعر العربي فيما بعد، وظلت الدراسات اللسانية العربية تسير على هذا المنوال، إلى أن ظهر التحول الجوهري في الدرس اللساني العالمي على يد العالم السويسري الأصل دي سويسير في محاضراته الشهيرة "محاضرات في علم اللغة العام"، والتي تم ترجمتها إلى جميع لغات العالم، وأحدثت تحولاً جوهرياً في الدرس اللساني العالمي، وظهرت اللسانيات الحديثة التي لا تُفرّق بين اللغة المنطوقة، والمكتوبة، ولا بين اللهجة واللغة، ولا بين لغة الحضر ولغة أهل البادية. ومنذ هذه اللحظة الفارقة في تاريخ اللسانيات، تعاقبت النظريات، والاتجاهات التي تسعى إلى ظهور منهج علمي يُناظر مناهج العلوم التجريبية من ناحية الضبط المنهجي والعلمي في دراسة اللغات الإنسانية، فطُرحت الأفكار التي تناقش الغاية من اللسانيات، وموضوعها، والإشكاليات التي تتناولها، والطرائق التي يسلكها اللسانيون لدراسة اللغات الإنسانية.

أهدف من هذا العرض الموجز، استعراض الماضي اللساني العربي بنظرة شمولية، سواء في بداياته المرتبطة بالقرآن الكريم، أو في نماذجه المتطورة فيما بعد على مجالات الإبداع الإنساني الأخرى، في عصوره المتلاحقة، أقصد بهذا أن الدرس اللساني العربي، كان متحرّكاً تحرك الفكر الديني والفلسفي آنذاك، وأن ارتباطه الجوهري بالقرآن الكريم والشعر، لا يعني جموده أو ركوده، بدليل أنه بمجرد ظهور علم اللسانيات الحديثة، تواصلت اللسانيات العربية مع اللسانيات

الغربية، وهذا لا يعني تبعيتها للسانيات الغربية، بل يعني قدرة العقل اللساني العربي على التواصل مع المنجز اللساني الغربي، فقد استوعب العرب قديماً الإنجازات العلمية للحضارة الإغريقية، وهناك من يقول بأن التقاليد النحوية العربية، سارت على خطى تقاليد الإغريق اللغوية، ووعي العرب بنمط حياتهم، الذي يختلف عن نمط حياة الإغريق، جعلهم يجرون كتاباتهم النحوية بطريقة خاصة بهم وبلغتهم، دون تبعية، وعندما ضمت الأقاليم التي فتحها العرب كثيراً من اليهود، أخذ اليهود الدرس اللساني عند العرب، وطبقوه على لغة الكتاب المقدس.

تبدو هذه النظرة التي تُلغي الحدود والفواصل بين الثقافات ضرورية؛ للإجابة عن التساؤلات التي قد يطرحها القارئ، حول جدوى علاقة اللسانيات التقليدية بمجالاتها المعرفية الجديدة مثل: التداولية، والسيمياثيات، وتقاليد الخطاب..، إضافة إلى ذلك، فهي توضح أهمية الوعي بالتواصل بين الثقافات والحضارات في مجال الدراسات اللسانية، دون إغفال خصوصيات لغة من اللغات، وعلى هذا، فإن الإفادة من المنجز اللساني الغربي في هذا السياق، يمكن تطويره، بفتح الدرس اللساني على مجالات معرفية متنوعة، وهو ما يمكن تسميته باللسانيات الثقافية؛ ومن ثم يمكننا المساهمة بفعالية في استيعاب الفكر وتطويره، من خلال البحث في علاقات التواصل بين مجالات المعرفة المختلفة.

### المنطلق المعرفي:

متى يمكننا استيعاب الخطابات بوصفها سلسلة من الشروط والعلل الثقافية، بأنها سلسلة من المبادئ والغايات؟ هل توجد الثقافة من أجل الخطابات، أم أنها تمارس فاعليتها من خلالها؟! كيف يمكننا استثمار معطيات النقد الثقافي، والنقد البنيوي في دراسة لسانيات الخطاب؟ أحاول في هذا العمل الكشف عن فاعلية تداخل المجالات

المعرفية والثقافية مع لسانيات الخطاب الشعري، من خلال مساءلة العلاقة بين نظام الخطاب وقوانين الثقافة، مفيداً من طروحات النقد الثقافي؛ أملاً في إدراك حقيقة أن لسانيات الخطاب يمكن أن تتطور في اتجاهات مختلفة، تأسيساً على شروط إنتاج الخطاب الثقافية والمعرفية؛ للإجابة عن الأسئلة التي يمكن أن يطرحها العقل النقدي حول علاقات التواصل بين المجالات المعرفية المختلفة وتداخلاتها في الخطابات؛ ولأننا نقاش الإشكاليات المعرفية التي تثيرها المناهج النقدية الحديثة في سباقها المحموم نحو المعرفة والتنوير؛ ومن ثم أعلن من البداية انحيازي لممارسة نقدية منهجية تطمح إلى إلقاء الضوء على أهمية التشييد الثقافي للسانيات الخطاب الشعري، وتستوعب جميع النقاشات، التي يمكن إثارتها حول علاقة علم اللسانيات - في منعطفه الفكري الراهن - بالمجال الثقافي أو الأنساق الثقافية؛ بوصفهما إيديولوجيا تُتمثل في لسانيات الخطاب، وتقف خلف معظم الممارسات اللسانية داخل الخطاب، ولا يُحتم هذا الانحياز رفض المنجز اللساني على المستوى اللغوي المعروف؛ لكنه يعتبر أن منظومات التواصل التي تطرحها اللغة والثقافة؛ تقوم بدور أساس في التشييد الثقافي للسانيات الخطاب الشعري؛ فدراسة المفردات اللسانية داخل الخطاب بوصفها جزءاً من منظومة ممارسات ثقافية؛ تُثير أفكاراً نوعية حول العلاقة بين اللغة والثقافة. والبحث في ثلاث علاقات أساسية، يُساعد على إحراز تقدّم نحو فهم دور التشييد الثقافي في انتظام لسانيات الخطاب الشعري، على نحو من الأنحاء، وهذا يتم من خلال:

1 - مناقشة أبعاد العلاقة الثقافية التي تربط التداولية بالنقد الثقافي؛ وذلك لتفسير تداول أنساق لغوية بعينها ترتبط بالأساس ارتباطاً وثيقاً بالأنساق الثقافية، على اعتبار أن التداولية تقدّم وصفاً لكيفية استخدام المتكلمين للعلامة اللغوية؛ بهدف التعبير عن أفكارهم



من ناحية، والتأثير في المتلقي من ناحية أخرى.

2 - مناقشة طبيعة العلاقة بين السيميائيات والظواهر الشعرية والبلاغية، على اعتبار أن الظاهرة الشعرية يُمكن اعتبارها علامة خطابية لها بُعدها الثقافي الخاص، وذلك بهدف تطوير قراءة الظواهر الشعرية داخل الخطاب الشعري.

3 - مناقشة علاقة اللسانيّات بالتقاليد الفنيّة للخطابات؛ ومن ثمّ يمكننا تقديم رؤية نقدية تستوعب مجالات فكرية متنوّعة، وتسهم في إلقاء الضوء على تعددية المعنى اللساني داخل الخطاب الشعري. وتؤكد أن الظاهرة اللسانية، يمكن فهمها بآليات معرفية مختلفة، بالإضافة إلى الطرائق اللغوية والبلاغية المعهودة.

فصول هذا الكتاب، وليدة المشاركة في عدد من المؤتمرات والملتقيات الدوليّة التي احتضنتها بعض الجامعات العربية مثل: جامعة عين شمس بمصر بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وجامعتي وهران وباجي مختار بالجزائر، وجامعة اليرموك بالأردن، وهذا لا يعني تباعد المسافات المعرفية بينها؛ لأنها تتمحور حول موضوع علاقة لسانيّات الخطاب بالثقافة. لسانيّات الخطاب من حيث هي ثقافة للتواصل، والثقافة من حيث هي ممارسة حياتيّة لا يمكن أن تستغني عن اللغة، بوصفها أداة التعبير الأساسية عن هذه الممارسات. وأفدت خلال هذه التجارب من أفكار ليفي شتراوس، فيما يتعلّق بالأنساق الثقافية وأثرها في السلوك البشري، ومالينوفسكي، فيما يتعلّق بالتمييز بين السياقات اللغوية والسياقات الاجتماعية للغة، بالإضافة إلى أعمال ريموند وليامز، وأدورنو، في بحوثهما التي تبحث في العلاقة بين الثقافة والمجتمع، وجرينبلات في مجال التحليل الثقافي، أضف إلى ذلك طروحات الغدّامي النظرية في مجال النقد الثقافي، وكان لمشاركاتي في ملتقيات جامعتي وهران (مختبر السيميائيات)، وباجي مختار (مختبر

اللسانيّات وتحليل الخطاب)، دوراً مهماً في اكتشاف علاقة اللسانيّات بالثقافة، ولفت انتباهي إلى أهمية التركيز في دراسة الخطابات الشعرية، على السياقات الثقافية التي أنتجتها؛ لأن الاهتمام بدراسة السياق الثقافي داخل الخطابات، سوف يُساعدنا على فهم كثير من إشكاليّات الخطاب التي لا تزال تحيّرنا، فلا أظن أنه بإمكاننا فهم ظاهرة مثل التكرار، من دون فهم البنية الفكرية للثقافة الشفاهية، وأثرها في البنية المعرفية للثقافة الكتابية، ومن ثمّ يمكننا التساؤل حول امتداد الثقافة الشفاهية في عصر ما بعد الكتابة. ولا أظن أنه بإمكاننا فهم الاستعارة - مثلاً - من دون فهم حاجة الشاعر الثقافية إلى ممارستها داخل الخطاب، وأهميتها في الصياغة الجمالية للخطاب المكتوب، تعادل أهميتها في الخطاب الشفاهي، حيث التأثير السحري على المتلقي، وجذب انتباهه. وكذلك لا أظن أنه بإمكاننا فهم تقاليد القصيدة العربية القديمة بوصفها نظاماً لسانياً مكتوباً، من دون فهم نظام الأنساق الثقافية في الثقافة الشفاهية، وأخيراً أظن أنه بإمكاننا فهم النظام الخطابي المتمرّد على نظام القصيدة العربية الكلاسيكيّة وتقاليدها من خلال ردّ الفعل الثقافي المُتبادل بين فئة المهمّشين والمستبعدين من الثقافة، وفئات المجتمع الأخرى المسيطرة والمهيمنة.

إن إثارة التساؤلات حول علاقة اللسانيّات بالثقافة، تفرض علينا ضرورة إبراز أهمية التداخل بين حقول المعارف الإنسانية المختلفة ولسانيّات الخطاب، فالى جوانب قواعد التركيب والدلالة، والقواعد التداولية المعروفة في تحليل الخطاب اللساني، يجب الالتفات إلى جملة من القواعد والأنساق الثقافية التي شكّلت وعي المبدع، وتمثّلها الخطابات الإبداعية تمثيلاً معرفياً، يشبه إلى حد كبير عملية التمثيل الغذائي التي يقوم بها جسم الإنسان لامتصاص الطعام، ومن هذا المنطلق يمكننا وضع استراتيجية ثقافية؛ لتقديم فهم نوعي لللسانيّات الحديثة؛ بما يوفر فهماً أكثر عمقاً للعلامة اللغوية داخل الخطاب.

## الحقل اللساني وتداخل المجالات المعرفية:

دخل علم اللسانيّات منعطفاً فكرياً مهماً، نحو الانفتاح على مجالات معرفية مختلفة مثل: علم النفس، والفلسفة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، والثقافة.. والأخير له علاقته الخاصة التي تربطه باللسانيّات؛ لأن اللغات الإنسانية، تمثل مرتكزاً أساسياً للثقافة واللسانيّات معاً، فاللغة عنصر رابط بين هذين المجالين؛ ومن ثمّ يتموقع هذا الطرح النقدي عند النقطة التي يتقاطع فيها مجال الثقافة الجمعية مع مجال الخطاب الفردي، والبحث في هذه العلاقة - علاقة اللسانيّات بالثقافة - تبدو معقّدة وغير محددة في سياقها النظري العام؛ لأن الثقافة تطرح افتراضات، واحتمالات، واجتهادات، وآراء نظرية تتسم بالضبابيّة وعدم الوضوح، وتحتاج إلى براهين وأدلة يصعب الحصول عليها إذا ما وضعنا في الاعتبار البُعد الشفاهي للثقافة، أما في الإطار التطبيقي الخاص، فيبدو الأمر أقل صعوبة، حيث يسهل القبض على العلامة اللغوية داخل الخطاب المُحدّد بآطر وقواعد يمكن الكشف عنها؛ ومن ثمّ البحث في تاريخها الثقافي والمعرفي؛ لمعرفة الفرق بين دلالتها الثقافية، ودلالاتها الخطابية، وذلك بتتبع التغيّرات والتعديلات التي تطرأ عليها من نظام خطابي معيّن، إلى نظام آخر، والدور الذي تؤديه في استمرارية الخطاب الجديد، ومنحه هويته الخاصة، من خلال الثقافة التي ينتمي إليها. ويمكن تفسير العلامة وفهم دلالتها من خلال البحث في علاقتها بنظام الخطاب، وعلاقتها بسياق الثقافة أو النسق الثقافي، الأمر الذي يمكّننا من دراسة المكوّن الدلالي من منظور ثقافي، فلا أظن أنه بإمكاننا فهم العلامة أو تأويلها إلا من خلال البحث في الشروط الثقافية التي تسببت في ظهورها على نحو ما داخل الخطاب. وأسوق مثلاً يوضح ذلك: إذا تأملنا جيّداً مفردة "الليل" كعلامة لغوية داخل خطاب ما، نجد أن معناها يتحدد من خلال سلسلة الروابط والعلاقات التي تقيمها مع مجالات ثقافية مختلفة، فهذه

المفردة "الليل" تشير في سياق خطابي ما إلى الاستعمار، وفي سياق ثانٍ إلى الجهل، وفي سياق ثالث إلى الهموم والآلام النفسية.. لأن هذه العلامة اللغوية تمتلك تاريخاً ثقافياً يؤهلها إلى امتلاك تعددية المعنى، فالقارئ عندما يقرأها في سياق إشارتها إلى الاستعمار؛ فإنها تستحضر كل الممارسات السلبية للاستعمار من ظلم، واستبداد، وسلب للثروات، وضياع للهويّات. وعندما يقرأها في سياق إشارتها إلى الجهل؛ فإنها تستحضر كل العلامات الفارقة للجهل من إنكار للحقائق، والاستبداد بالرأي، وإقصاء الآخر، والانحباس داخل الأفق الضيق للتصوّر الذاتي، وعدم الانفتاح على أفكار الآخرين.. وعلى هذا يمكننا القول بأن تعددية المعنى للعلامة اللغوية في الخطاب الشعري تعود إلى:

- 1 - الثراء الثقافي للعلامة.
- 2 - إبداعية اللغة/ جمالية اللغة، حيث يتمكن المبدع من التأليف بين كلمات غير مألوفة؛ ومن ثمّ يمكننا الكشف عن معانٍ جديدة.
- 3 - موسيقى الكلمات، ودورها البارز في تنوّع إيقاعها؛ ومن ثمّ تنوّع معانيها؛ الأمر الذي يجعلها صالحة للاستخدام في سياقات متنوّعة.

من الأمور التي زادت من قناعاتي بالبحث في العلاقة بين اللسانيّات والثقافة، وجود إشارات مسبقة حول علاقة اللغة بالثقافة عند مالفينيسكي وليفي شتراوس أثناء دراستهما الأنثروبولوجيّة للمجتمعات البدائيّة، وعند بعض روّاد النقد الثقافي عند العرب، ومن أبرزهم عبد الله الغذامي، الأمر الذي دفعني للتأمّل في الحدود المعرفية، التي تربط بين المعارف المختلفة داخل الخطابات، والربط بين ظواهر قد تبدو أمامنا متباعدة بتباعد مجالات العلوم؛ ولكن المتأمّل فيها يدرك أنها متواصلة، على الرغم مما يبدو من تباعد ظاهر فيما بينها، وعدم إلمامي بكل جوانب الثقافة البشريّة يجعلني أهمل - عن غير معرفة - مواضع

عديدة يمكن للآخرين الاهتمام بها، ومن ثمّ الكشف عن معارف جديدة لم أضع يدي عليها.

أحاول في هذا العمل: فهم صيرورة المعنى الإنساني في الخطاب الشعري، من خلال فهم البُعد الثقافي للسانيّات، ودوره في عملية التواصل الإنساني داخل الخطابات، والتواصل الخطابي في الثقافات، فالدراسة في هذا الكتاب لا تعني الاهتمام بالدرس اللساني من حيث هو نظام لغوي، ينصبّ جلّ اهتمامي فيه حول البحث في تركيب النص وبنيته اللغوية، بل تعني بالدرس اللساني، من حيث كونه نظاماً ثقافياً؛ لأن معظم الظواهر اللسانية هي في الأساس ظواهر ثقافية، تمّ تداولها على الألسنة في الثقافة الشفاهية - بطريقة اعتباطية - آماداً طويلة قبل انتقالها إلى سياقها الخطابي المنظم، وعلى هذا يقوم هذا الكتاب بمهمتين أساسيتين:

الأولى: تهدف إلى تطوير معارفنا السابقة عن التنظيمات اللسانية داخل الخطاب الشعري، من خلال تبني طرائق استنتاجية في البحث العلمي.

الثانية: تبحث في استثمار معرفة النماذج الثقافية؛ من أجل دراسة الموضوعات اللسانية المُعقّدة في نصوص ذات طبيعة خاصة مثل: النقائض، والمعارضات، وشعر الصعاليك.

وبناءً على ذلك، فإن هذا الطرح، لا يقوم على التمرّكز حول اللغة ونظامها وجمالياتها، بل يبحث في الفهم الثقافي والمعرفي للأنظمة اللغوية داخل الخطابات؛ بما يُمكننا من تحويل الدرس اللساني من مجال الاهتمام ببنية اللغة ونظامها داخل الخطابات، إلى محاولة فهم هذا النظام داخل الثقافة؛ من خلال طرح الأسئلة التالية:

\* لماذا فَرَضَ هذا النظام نفسه في حقبة ما، دون غيره من الأنظمة الأخرى؟

\* لماذا تتغير هذه الأنظمة اللغوية؛ بتغير الموضوعات والعصور والثقافات؟

\* لماذا تغير النظام اللغوي عند جرير والفرزدق والأخطل في شعر النقائض، عن النظام اللغوي في المناسبات الشعرية الأخرى غير النقائض؟

\* لماذا تغير النظام اللغوي في شعر الصعاليك، عن النظام اللغوي السائد آنذاك؟ ولماذا لم يتغير النظام اللغوي في شعر المعارضات، عن النظام اللغوي في القصيدة القديمة؟

إن هذه التساؤلات لتُسهّم في تغيير وجهة البحث اللساني، من البحث في مجال نظام اللغة، إلى البحث في مجال نظام الثقافة والفكر، وهذا الموضوع الأساس لهذه الدراسة، فهي دراسة تطبيقية، تكشف عن طبيعة العلاقة بين النظام اللغوي والنظام الثقافي الذي سمح بوجود هذا النظام اللغوي، ولم يسمح بذلك لغيره من الأنظمة الأخرى، بالإضافة إلى إبراز أهمية التواصل بين المعارف داخل الخطابات، بوصفه عملية معرفية، يمكن من خلالها إدراك معاني مختلفة للظواهر اللسانية داخل الخطابات. كما ترصد التفسير الفلسفي لأنساق الخطاب الشعري، وتدعم في الوقت نفسه النزوع الإنساني داخل الخطابات الشعرية النوعية كما في شعر الصعاليك؛ بهدف تجاوز أزمة التراكمات النظرية للسانيات في الفكر العربي، والانفلات من مركزية اللغة، وأسر جمالياتها؛ بإظهار البعد الثقافي للسانيات إلى حيّز الوجود؛ اعتماداً على طروحات النقد الثقافي وعلم الأنثروبولوجيا؛ والنقد البنيوي، لتقليص الفجوة المعرفية بين العلوم الأخرى والنقد، ولا أقصد بهذا التنوع المنهجي في هذه الدراسة المنهج التكاملي، كما هو عند كمال نشأت، وسيد قطب، كما يذهب معظم الباحثين لا سيما في مرحلتي الماجستير والدكتوراه؛ لأنه منهج لا يخلو من النزعات التليفية، ولكن مبرري في الاعتماد على



هذه المناهج، يرجع إلى هدفي الأساس في إظهار فاعلية التنوع المعرفي في الممارسة النقدية، والتخلص من هيمنة الأحكام القيمية، والميول الإيديولوجية التي تغطي على هذا النوع من الدراسات، التي تبحث في العلاقات بين المعارف المختلفة داخل الخطابات الإبداعية، فاعتمادي على النقد الثقافي، يُعدّ ضرورياً في تفسير علاقة الأنساق الثقافية بالأنساق الخطابية، وتفسير الظواهر اللغوية في إطار المنجز المعرفي للنقد الثقافي، كما أن اعتمادي على المنهج البنوي، مهمٌ جداً في قراءة البنية الخطابية وعلاقتها بالبنية الثقافية، وتفسير البنيتين في إطار علاقتهما بالثقافة التي أنتجت هذه الخطابات، كما أفدت كثيراً من هذا المنهج في المقاربة السيميائية بين تقاليد الخطاب وتقاليد الثقافة.

هذا بحث - إذاً - في العلاقة بين النظام اللساني والنظام الثقافي، الذي جعل من نماذج الدراسة (البراجماتية التداولية - ظاهرة التكرار - الاستعارة - الأنساق الشعرية - تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة) أمراً ممكناً داخل الخطاب الشعري، وهذا يتجه بتفكيرنا نحو ما ورائية النظام اللغوي، فنماذج هذه الدراسة تقع ضمن إطار الثقافة، وعلى هذا تتداخل اللسانيات مع الثقافة، تداخلاً يسمح بإثارة تساؤلات حول دلالة هذا التداخل وآليات اشتغاله داخل الخطاب الشعري، وبهذا لا يتوقف سؤال الدراسة الأساس عند ماهية الظاهرة اللسانية؟ بل البحث في طبيعة العلاقة بين اللساني والثقافي داخل الخطاب الشعري، ومن ثمّ يمكن اعتبار الخطاب الشعري وسيلة تواصلية لا يتوفّر المعنى فيها بواسطة خصائصه البنيوية، وملامحها اللفظية والشكلية البراقة فحسب، بل بآليات التواصل والاستقبال، والتحويل والإحالة، فظاهرة التكرار في شعر النقائض - مثلاً - تُعدّ أنموذجاً للتواصل بين "الأنا" و"الآخر" في الحوار داخل الخطاب، وتشير إلى وعي "الأنا" بأهمية "الآخر" في تجاوزها لحدودها المعرفية، فهي تعبير عن تفاعل الذوات داخل

الخطابات، فالمرسل والمستقبل يتبادلان الأدوار والمواقع في هذه العلاقة. والاستعارة، تعبير عن استكمال "الأنا" نواقصها بمعارف "الآخر" ومعاني الأشياء، ومحاولة الشاعر إضفاء قيمة على نتاجه من خلال استعاراته. والأنساق الشعرية، تُعدّ أنموذجاً للتفاعل بين الخطابات والأنساق الخطابية، وتحقيق شراكة خطابية/ ثقافية متكافئة، تكتسب معها الأنساق الشعرية مصداقيتها داخل الخطابات؛ فتُعطي قيمة معرفية للأنساق الثقافية. أما النزوع الإنساني، فهو محاولة إعادة تأسيس لأخلاقيات الإنسان من خلال علاقته بنفسه والقطيعة مع العالم البربري المتوحش؛ مما يمهد لعملية انتقال من توحش الإنسان وبربريته، إلى طور الإنسانية وتعاليتها وترفعها عن الدنيا، إنه تعبير عن علاقة الإنسان بإنسانيته، ومحاولة استردادها بعد أن سلبتها منه الطبيعة الجاهليّة. فالخطاب الشعري يمثل فضاءً معرفياً لسانياً، تلتقي داخله الممارسات الفرديّة والجماعيّة بوعي المبدع وبتصوّره للعالم كيف يكون!

### أهمية البعد الثقافي في البحث اللساني:

يُقدّم هذا العمل نفسه كمحاولة من المحاولات الممكنة لدراسة العلاقة بين علم اللسانيّات والثقافة، مع الأخذ في الاعتبار بعض المسافات المعرفية الضرورية بالنسبة للثقافة وخصائصها الشفاهية والنسقيّة التي تصعب على التحديد؛ لأنها صيرورة مفتوحة للتأمل والمراجعة في كل زمان ومكان. والثقافة تشكّل عنصراً مهماً في اللسانيّات؛ لأن معظم نظريات التحليل الثقافي المعاصر تسعى للكشف عن رمزيّة الثقافة داخل الخطاب؛ إذ من المسلّم به أن ثقافة أي مجتمع وتاريخه وعقله، لا يمكن أن تنفصل عن تاريخ لسانه، فالحياة والتواصل مع الآخرين، يقتضيان لساناً مشتركاً، ويحتفظ هذا اللسان بأثر الثقافة المشترك؛ فللسانيّات إذاً بُعد ثقافي لا يمكن إغفاله في البحث، فاللسان

هو الوعاء لثقافة الإنسان، أو هو النقطة التي تلتقي عندها الثقافة بالذات، فتفعل الثقافة فعلها في الذات (لا أقصد بالذات في هذا الكتاب الفرد أو الشخص، بل أقصد بها مجموع الممارسات التي يقوم بها الشخص والتي شيدتها قِيمُ الثقافة والإيديولوجيا السائدة؛ مثل الطبقة الاجتماعية، والجنس، والدين.. إلخ؛ لأن الإيديولوجيا والثقافة تحوّلان الأفراد إلى ذوات)، ويأتي اللسان ليُعبر عن هذا الفعل؛ لأنه هو الذي يضمن للثقافة استمراريتها عن طريق الخطابات، ومن ثمّ تصبح العلامة اللغوية مركز استقطاب لفكرة ثقافية، وأداة توّسل داخل الخطابات، وبواسطتها تُمرّر الثقافة أنساقها إلى المتلقي، ليُعاد إنتاجها مرة أخرى؛ ومن ثمّ تكتسب المصداقية والاستمرارية، وتكتسب الفكرة الثقافية قيمتها داخل العلامة اللسانية؛ لكونها تحمل بُعداً تواصلياً، يضمن لها استمراريتها داخل الخطابات، وإذا كان التواصل الفني يتحقق عن طريق التلقي الجمالي، فالتواصل الثقافي يتحقق عن طريق التلقي الثقافي.

إن البحث في علاقة اللساني بالثقافي داخل الخطاب الشعري، لا يمكن حصرها في أثر الثقافة في لغة الخطاب، وشرح هذا الأثر، وإنما تعني السعي إلى فهم عملية تحويل الأنساق الثقافية وآلياتها إلى قواعد لسانية خطابية، والمعاني الجديدة التي ترتبت على هذا التحويل، ومن ثمّ البحث في أنماط العلامات وتصنيفاتها ومعرفة حدودها الثقافية والمعرفية؛ بُغية إيجاد إطار تنظيمي معرفي لها، والوقوف على دلالاتها في ظلّ تحوّلات الثقافة، وأثر هذه التحوّلات على العقل الإنساني؛ ولذا أصبح لزاماً علينا مراجعة نظام البحث اللساني في ضوء أسئلة الثقافة، لا سيما وأن الأنثروبولوجيين القدماء وعلى رأسهم "ليفي شتراوس ومالينوفسكي"، طرحوا أفكاراً حول أهمية اللغة في معرفة ثقافة الإنسان، وهذا يلفت انتباهنا إلى ضرورة التركيز على تطوير المشروع الثقافي للسانيّات الخطاب؛ وذلك بالبحث في القواعد الثقافية المتداولة التي

تتحكّم في ظواهر الخطاب اللسانية، مهما تعددت أشكالها، وتباينت صيغها، ومن هذا المنطلق يمكن استعمال كل ظاهرة لسانية أو مفردة للدلالة على أنها علامة خطابية تدل على ممارسة ثقافية قَبْلِيّة، فالظاهرة اللسانية تكتسي طابعاً تركيبياً داخل الخطاب، هذا التركيب له بُعد ثقافي الخاص الذي يجب الإفصاح عنه.

إن مهمتي الأساسية هي: إبراز أهمية البُعد الثقافي في دراسة اللسانيّات، من خلال فهم علاقة اللّساني بالثقافي داخل الخطاب الشعري العربي، ولفت نظر الباحثين إلى أهمية الانفتاح في دراسة اللسانيّات على ميدان الثقافة الخصب، الذي يزخر بالأفكار والطروحات التي لا تخلو من الصعوبات؛ نظراً لخصائصه المعرفية المراوغة في معظم الأحيان، وهذا يتطلّب تضافر الجهود البحثية لا سيما التطبيقية؛ لفهم هذه العلاقات واستيعابها؛ بما يمكن أن يبرهن لنا عن ضيق الفجوة بين المعنى الثقافي والمعنى الخطابي/ النخبوي، الأمر الذي يوحى باتساع أفق الناقد، وانفتاح النقد؛ مما يوفر فرصاً معرفية لمعالجة قضايا الثقافة والخطابات بطرائق نوعيّة؛ وعلى الرغم من الفاصل الزمني بين النوعين - النسق الثقافي والنظام الخطابي -، إلا أن هذا الفارق هو الذي يسمح بانتظام النسق داخل الخطابات في صورة علامات ثقافية تتلبّس ثوب اللغة، فالعلامة اللسانية تمثّل وعاءً يتمثّل النسق الثقافي ويستوعبه. ويمكنني الآن تحديد علاقة العلامة اللسانية بالنسق الثقافي على النحو التالي:

- 1 - إن اللسانيّات قواعد خطابية مستمدّة من مرجعيّات ثقافية.
- 2 - القوة الاستدلالية للعلامة اللغوية، تستمد صيرورتها من ارتباطها بالثقافة.
- 3 - خصوصيّة النظام اللساني لأي خطاب، تتمثّل في الوعي الإبستمولوجي ذي المرجعية الثقافية للمبدع.

4 - النسق الخطابي، هو تحوّل معرفي ناتج عن نسق ثقافي بالضرورة.

إن هذا التداخل المعرفي بين المجالين، هو الذي يخوّل لعلم اللسانيّات مراجعة فهم الأنساق الثقافية في ضوء معارف جديدة غير تقليديّة، وهذا يدعونا إلى التأكيد على أن اللسانيّات؛ هي إعادة تركيب للثقافة في إطار إدراك المبدع للعالم، وقياساً إلى تصوّره لطبيعة صياغة اللغة داخل الخطاب ووظيفتها في جذب انتباه المتلقي. وقد يُبرز هذا التأكيد - أحياناً - عدم وعي المبدع بهذه العمليّة التركيبيّة، وذلك راجع لطابع الثقافة واللغة النسقي، أضف إلى ذلك، أن الصيغ اللغوية الشفاهية الجاهزة والسائدة في عصر ما، تهيمن على العقول وتغيّب الوعي، وانطلاقاً من هذا التصرّور يمكننا طرح فرضيّة في صيغة سؤال على النحو التالي:

ما العلاقة بين البنية اللغوية السائدة في خطابات عصر ما، والأنساق الثقافية السائدة في العصر نفسه؟

### **الوظيفة الثقافية للشفرات اللسانية:**

يمكننا في هذا السياق الاعتماد على مصطلح الإيديولوجيا في تفسير الوظيفة الثقافية للسانيّات داخل الخطاب، وهذا الاعتماد يعود بنا إلى الوراء - أي ما قبل مرحلة النقد الثقافي - أي إلى مرحلة النقد الإيديولوجي والطلائعي عند بليخانوف مثلاً، وتهدف هذه العودة إلى البحث في الامتدادات المعرفية لأنساق الخطاب، وعلاقتها بالإيديولوجيات السائدة قبل إنتاج هذه الخطابات، على اعتبار أن الإيديولوجيا تمثّل لواقع ثقافي، وتقدّم للأفراد مواقع وأدواراً معيّنة، يمكن أن يحتلّوها ويشغلوها داخل مجتمعاتهم، ومن ثمّ يتحوّل الأفراد داخل الإيديولوجيا إلى ذوات، وتكمن سلطة اللغة في قدرتها على

تموقع الذات داخل المجتمع كانعكاس لواقع الحياة اليومية. لذلك نخضع كذوات مُجَبَّرة للصيرورات الإيديولوجية، حيث تُشَيِّد إحساسنا بأنفسنا كأفراد، وتطبع تصوّراتنا عن الأشياء كذوات.

تُعَدّ اللغة أهم الشفرات الأساسية داخل أي خطاب تنتجه الذات، بالإضافة إلى اشتراكها في تشييدها، ومن المؤكّد أن اللغة توفر إطاراً معرفياً مهماً، يساعد القراء في التعرّف على المعنى داخل الخطابات، ومن ثمّ يمكن اعتبار اللغة نسقاً يجسّد قيماً وافتراضات إيديولوجية/ ثقافية. وتعكس التغيّرات اللغوية بين الخطابات والمُناخ الإيديولوجي السائد في مجتمع ما، تأكيد على أن اللغة تُعَدّ أداة سحرية للتحكّم الاجتماعي، ولها قدرتها الخاصة على إعادة إنتاج الإيديولوجيات السائدة، فالخطاب السياسي الأميركي في عهد بوش مثلاً، يُعيد إنتاج الإيديولوجيا الأصوليّة الأميركية، والخطاب السياسي/ الديني عند أصحاب تنظيم القاعدة، يُعيد إنتاج إيديولوجيا التعصّب الديني عند الإسلاميين المتشددّين، والخطاب الإعلامي المُعاصر يؤسّس لثقافة الفرجة.. إذاً، تموقع اللغة الجمهور/ الأفراد لأجل تطبيع الإيديولوجيات المحافظة وفقاً للمُعتاد، وعلى هذا، فإن اللغة تُنتج تموقعات مختلفة للذّوات، وتُترجم هذه التموقعات داخل الخطابات في صورة كلمات وصيغ لغوية. لقد طُرد الصعاليك من المجتمع؛ لأنهم تمرّدوا بلغتهم الخاصة على الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها، ونال شعراء المعارضات حظّهم الاجتماعي والنقدي؛ لأنهم أثبتوا ولاءهم الثقافي لأجدادهم بإعادة إنتاج تراثهم.

نتقل بعد هذا الطرح الفلسفي إلى آليّة الصياغة اللغوية للخطاب الشعري، وعلاقة هذه الصياغة بالثقافة، وفي هذا السياق أقول: إن الصيغ اللغوية داخل الخطاب تتأثّر بثلاثة عوامل مرتبطة ببعضها، وهي:

1 - السياق النصّي: وأقصد به: اللغة، والظواهر الفنيّة، وبنية النص، التي استوعبت السياق الثقافي، وعبرّت عنه بشكل خاص.



2 - السياق الثقافي: وأقصد به: النظام الاجتماعي الذي سمح لهذا الخطاب بالظهور دون غيره من الخطابات الأخرى، مثل ظهور خطاب النقائض في العصر الأموي، وخطاب المعارضات في بداية العصر الحديث، وقصيدة الثر حديثاً.

3 - تلقي الخطاب: الجمهور في الخطاب الشفاهي، والقارئ في الخطاب المكتوب.

وتختلف الصيغ اللغوية باختلاف موضوعات الشعر، فالصيغ اللغوية/ التركيبات في نسيب القصيدة العربية، تختلف عنها في الرحيل، وتختلف عنها في المديح، والهجاء، والرثاء، والفخر.. وترتبط هذه الصيغ بالذات ارتباطاً وثيقاً، فالذات في النسيب - مثلاً - تتموقع من خلال علاقتها الثقافية بالمحجوبة، ورحيل المحجوبة - الذي يعبر عنه الشاعر بصيغ لغوية معروفة - ممارسة لغوية مهمة في تموقع ذات الشاعر داخل الثقافة، وانخراطها في الأسر الثقافي للمجتمع، عن طريق الأسلوب اللغوي المأسوي الذي يعبر به الشاعر، وتموقع الذات في الرحيل، يتم من خلال علاقتها بالناقة والطبيعة، وفي المديح تتموقع في علاقتها بالممدوح، من خلال خطاب لغوي أو صيغ لغوية تشير إلى ضعفها وانكسارها، وفي الفخر تتموقع من خلال أسلوب لغوي يظهر استطالتها وتعاليتها، وفي الرثاء تتموقع من خلال صيغ لغوية تظهر حسرتها وألمها. فالشاعر يبحث عن تموقع ذاته داخل الخطاب بصيغ لغوية من خلال ثقافته التي ينتمي إليها، (وظيفة ثقافية للغة) والرسالة غير المباشرة هي الصيغة الأساسية المستخدمة في الخطاب، فيستتر نسق الثقافة؛ لأجل إبراز جماليات النص ولغته في النقد اللغوي والأسلوبي والبلاغي، ولإبراز بنية النص في النقد البنيوي. أضف إلى ذلك تنوع صيغ الخطاب من حيث رسميتها أو شعبيتها، بمعنى أن لغة الخطاب السياسي الرسمي، تختلف عن لغة الخطاب العام، تبعاً للثقافة التي يود

الخطاب تكريسها في المتلقي.

ففي خطاب المديح - الرسمي - يؤدي ضمير المخاطب "أنت" - داخل الخطاب للمتلقي - دوراً مهماً في تقريب المسافة الثقافية والإنسانية بين الحاكم وأفراد الشعب، بما يؤكد أهليته في الحكم، وبالمقابل، يؤدي ضمير المخاطب "أنت" المُستخدم نفسه في الهجاء، دوراً مهماً في إنتاج معنى يرتبط بالإحساس الانفعالي السلبي بالنسبة للآخر، بما يبعد المسافة بينه وبين الشخص المهجو، وهذا على الرغم من تماثل الضمير في السياقين، ولكن الفرق يكمن في المعنى، فثقافة المديح والاستجداء، غير ثقافة الهجاء والنفي، وهذا يؤكد أن التنوع الثقافي يفعل فعله في لسانيات الخطاب.

ويؤدي ضمير "هي" الغائب دوراً مهماً في شعر النسيب والغزل، فهو يوحى ببعد المحبوبة عن الشاعر، بما يؤكد حُسن أخلاقها وعفتها من الوجهة الثقافية التي ينتمي إليها كل من الشاعر والمحبوبة معاً، وضمير المتكلم "أنا/نحن" يؤدي دوراً مهماً في قرب المسافة بين "الأنا/نحن" والثقافة، وقدرة "الأنا" على تحقيق التعالي من خلال الانتماء إلى ذاتها التي هي الأخرى ذات تموقع ثقافي في شعر الفخر. وتقوم هذه الضمائر بدور الرابط بالمعنى الثقافي - الذي يُحيل العلامة اللغوية على تاريخ من الممارسات الثقافية، يتغير معناها بتغير السياقات الخطابية، وهذا لا يلغي قيمة التحليل اللساني التقليدي، فاللسانيون يدرسون الخطابات باعتبارها بنى تركيبية من الناحية اللغوية، وهذا الإجراء فتح المجال أمام دراسات أخرى أكثر تطوراً، وربما مهّد الطريق أمام انفتاح اللسانيات على العلوم المختلفة. والوعي بالبُعد الثقافي للسانيات هو استمرار لهذا الانفتاح؛ لأنه يسهم بدور كبير في الوعي بدور الوسيط الذي تقوم به الإشارات، بوصفها علامات رابطة بين الممارسات الثقافية خارج الخطاب، ووعي المبدع في تشييد الخطاب؛ ومن ثمّ فالمعاني

أو المعلومات التي يحتويها الخطاب، لا تُنقل إلى القارئ، وإنما يولّدها القارئ نفسه مستنداً إلى جملة من الشفرات اللغوية التي تُحيل على عناصر ثقافية معقّدة، والوعي بالوظيفة الثقافية للسانيات الخطاب، يُزيد من متعتي البحثية؛ لأن الاهتمام بالبُعد الثقافي للسانيات الخطاب، يجعلنا أكثر قدرة على فهم معاني الخطابات، وأكثر وعياً بعالم المعاني الذي نحياه، ويمكن أن يُعطي لإجاباتنا عن الموضوع بُعداً معرفياً كاشفاً عن خبايا الخطاب اللساني، الذي ما زال يرزح تحت وطأة الغموض والإبهام؛ لكثرة مراوغاته الثقافية، وتساؤلاته المعرفية.

بقي أن أُعبّر عن اعترافي بالفضل لكل أولئك الذين مدّوا لي يد العون بطرائق متنوّعة؛ لجعل إنجاز هذا الكتاب أمراً ممكناً:

أولاً: أقدم شكري وتقديري الخاص للصديق الخلق والعالم المتواضع الدكتور حميد لحمداني، الذي قدّم عدداً من المقترحات القيّمة حول هذا العمل، أفدت منها كثيراً، ولم يسعفني الوقت لإنجازها كاملة، فأجريت بعض التعديلات التي سمح لي بها الوقت على النسخة الأخيرة.

ثانياً: أشكر مؤسسة منشورات الاختلاف ممثلة في مديرها العام الدكتورة/ آسيا موساي على رقيّها في التعامل، وصبرها على إعادة تنظيم الكتاب بعد رغبتني في إجراء التعديلات في اللحظات الأخيرة قبل الطباعة النهائية.

ثالثاً: أتوجه بالشكر إلى الصديق العزيز الدكتور رمضان خميس على مراجعته للكتاب، والدكتور شكري الطوانسي على ملاحظاته المهمة التي أفدت منها كثيراً.

## الفصل الأول

# التداولية وتنوع مرجعيات الخطاب



يمكننا القول: بأن الدرس التداولي في التراث اللغوي العربي، كان متحرّكاً تحرك البحث النحوي والبلاغي، وارتبط بهما - في معظم الأحوال - ارتباطاً وثيقاً، وكان جزءاً لا يتجزأ من المنظومة الفكرية التي قطعها الممارسات النقدية العربية سواء في دراستها للغة ورصد خصائصها، أو البحث في أسباب الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم وطريقة نظمه، أو إبراز جماليات الشعر العربي الأسلوبية والبلاغية؛ ومن ثمّ ارتبطت التداولية بالدرس النحوي والبلاغي في التراث العربي، بدايةً من سيويه، ومروراً بعبد القاهر الجرجاني، والسكاكي، والاسترابادي، والخطيب القزويني.. وغيرهم؛ لكن هذا التوجّه يختلف - بحكم تطوّر الفكر الإنساني - عن الدرس التداولي عند أوستن مثلاً، حيث يعتبر العمل التداولي عملاً فلسفياً، وأن وظيفة اللغة، ليست مجرد أداة للتعبير، أو وسيلة للتفكير - كما هو معروف قديماً - ولكن وظيفتها تتمثل عنده في التأثير على العالم، وصياغته، وصناعته، ومقاربة مقبول إدريس التداولية اللغوية بعنوان: البُعد التداولي عند سيويه<sup>(1)</sup>، مهمة جداً في هذا السياق، حيث يحاول فيها بناء صرح للسانيات التداولية في الفكر العربي القديم انطلاقاً من "الكتاب" لسيويه، الذي يحتوي على الكثير من القضايا التي تتعلق مباشرة بما بشرّت به التداولية الحديثة.

وفي إطار التأسيس للدرس التداولي في الفكر العربي، أُحيل القارئ إلى دراسة مهمة ورصينة لمسعود صحراوي بعنوان: التداولية عند العلماء

---

(1) راجع، مقبول إدريس في دراسته المهمة بعنوان: البُعد التداولي عند سيويه، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (1)، المجلد (33)، يوليو/سبتمبر 2004م، ص 245-280.



العرب<sup>(1)</sup> ويرى في هذه الدراسة أن التراث اللساني العربي، درس ظاهرة الأفعال الكلامية المعروفة في اللسانيات الحديثة، ضمن نظرية الخبر والإنشاء، وأن المعايير التي اعتمدها اللسانيون العرب القدماء للتمييز بين الخبر والإنشاء متعددة، ومختلفة باختلاف المراحل التاريخية، وأنه كان يسود في كل مرحلة من هذه المراحل معيار خاص، مثل معيار "قبول الصدق والكذب" في البداية، ثم معيار "مطابقة النسبة الخارجية" في مرحلة تالية، ثم معيار "إيجاد النسبة الخارجية" في مرحلة ثالثة، ومعيار "القصد" عند السبكي.. وهكذا، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة "أن علماء أصول الفقه، كانوا من أحسن المستثمرين لظاهرة الخبر والإنشاء في إطارها التداولي، معتمدين مقولات ومبادئ سياق الحال، ووضع المتكلم، وموقعه من العملية التواصلية، وغرضه من الخطاب، وطبقوها على نصوص القرآن والسنة؛ بغرض دراسة المعاني الوظيفية لتلك النصوص، وهي المعاني التي تطرأ على القول وتتغير من مقام إلى آخر، وعلاقة تلك المعاني بقائلها، وعلاقة ذلك كله بظروف القول وملابسات الخطاب. ودرسوا أيضاً ألفاظ العقود والمعاهدات، وما تقتضيه من تشريعات اجتماعية، وسياسية، والقوى الإنجازية لتلك المواضع القولية، وشروطها، وأحكامها؛ وكان نتيجة ذلك: أنهم استنبطوا أفعالاً كلامية جديدة ضمن بحثهم لمعاني الخبر والإنشاء: كالإذن، والمنع، والوجوب، والتحريم، والإباحة، وكاعتمادهم مقولة القصد والغرض"<sup>(2)</sup>.

إذاً، يمكننا القول: بأن الدراسات التداولية في التراث العربي،

(1) راجع، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، يوليو 2005م.

(2) السابق، ص 224، 225.

قدّمت أفكاراً مهمة فيما يخص العلاقة بين المعرفة النحويّة/ اللغوية، والمعرفة البلاغيّة/ الجمالية، وهي علاقة مهمة في سياقها التاريخي الخاص، وأهميتها تكمن في الارتباط التداولي بين أسلوب التعبير، ومعناه، ووظيفته، وهذا يؤكّد لنا أن التداولية الآن؛ هي تطوّر طبيعي للدراسات اللغوية القديمة، مع فارق أساس وجوهري، هو أن الظرف التاريخي الراهن، يساعد على تنوّع العلوم والمعارف التي يمكن أن يفتح عليها الدرس التداولي المعاصر، مما يجعله قادراً على النهوض بنفسه، بوصفه مجالاً لغوياً معرفياً قابلاً للتطوّر؛ متى تطوّرت العلوم والمعارف.

إن البحث بطرائق منهجيّة في نماذج نوعيّة من الإبداع، بهدف تقديم افتراضات معرفية خارجة عن إطار المعرفة السائدة؛ يتطلّب إدراكاً عميقاً ووعياً للبُعد الإبستمولوجي بالسياق المعرفي النظري، وبإجراءات البحث ونماذجه التطبيقية؛ لأن هذه الافتراضات سوف تُثير عدداً من الإشكاليّات التي تفتح بدورها الباب أمام جملة من التساؤلات حول جدوى مثل هذه الافتراضات، وأهميتها في مجال المعرفة التداولية، وارتباطها بعملية التلقي الثقافي للمعنى؛ لأن التلقي الثقافي، يؤدي دوراً مهماً في تداولية مصطلحات معينة لها قدرتها الخاصة في انتشار معنى ما دون غيره من المعاني الأخرى، فكلمة "أدب" على سبيل المثال تتداول في الأوساط الاجتماعية العامة على أنها سلوك أخلاقي، ويختلف هذا المعنى بطبيعة الحال عن معناها الخاص المرتبط بالعملية الإبداعية؛ فعملية التلقي الثقافي للمصطلحات اللغوية ترتبط بالوعي الجمعي الذي يتفق ضمناً على معنى، قد يختلف عن المعنى الحقيقي لهذه المصطلحات.

لا بُدّ أن يعي من يحاول طرح افتراضات جديدة في مجال اللسانيّات، الأبعاد الفلسفية للعلاقات بين مجالات المعرفة المختلفة

وعلم اللسانيّات، وعياً يمكنه من فهم التقاطعات المعرفية بين لغة الإنسان وفكره، أو بين أساليب تعبيره وطرائق تفكيره.

البحث في الإجابة عن هذه الإشكاليّة، يقودنا لدراسة العلاقة بين الأفكار المتداولة في عصر ما، والظواهر اللغوية المتداولة في العصر نفسه، باعتبار أن الظواهر اللغوية المتداولة، هي طرائق تعبير عن أفكار متداولة بالضرورة، ومن هذه المنطلقات الفكرية، اخترت العنوان الرئيس لهذا الفصل، ورغبتني في فهم طبيعة العلاقة بين المجالات المعرفية المختلفة ولسانيّات الخطاب، دفعتني لاختيار العنوان الفرعي.

أقصد بالبراجماتية التداولية، المذهب النقدي الذي يُحيل إلى اللغة؛ بهدف البحث في استعمالاتها المختلفة في الخطابات، وهي تختلف عن البراجماتية الفلسفية التي تُحيل إلى الفلسفة، ويميّز بعض المعاصرين بين الاثنين بقوله: "تُحيل البراجماتية إلى تيار من تيارات الفلسفة المعاصرة، في حين تُحيل البراجماتية التداولية إلى قسم من أقسام اللغة، وإذا كانت الأولى تقول بأولويّة الفعل على الفكر، فإن الثانية، تُحيل اللغة إلى الفعل، أي ليس إلى الجانب الثابت من اللغة، وهو الشكل أو التركيب، ولا إلى الجانب الدلالي، بل إلى الجزء الخاص بالاستعمال والتداول"<sup>(1)</sup>.

فالتداولية ليست علماً لغوياً محضاً، ينحصر اهتمام الباحثين فيه بالانشغال بالتراكيب اللغوية، أو التركيز على الجوانب الدلاليّة فحسب، بل هي علم يهتم بدراسة التواصل اللغوي داخل الخطابات، والبحث في طبيعة العلاقة بين الأقوال الخطابية، والأفعال الاجتماعية؛ ومن ثمّ التعامل مع الخطاب الإبداعي بوصفه تعبيراً عن تواصل معرفي/

(1) الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (3)، المجلد (35)، يناير/مارس 2007م، ص 99.

اجتماعي في سياق ثقافي، فهي علم يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال؛ وعلى هذا؛ تُعدّ التداولية مجالاً جديداً في حقل الدراسات الإنسانية وليس في مجال اللسانيات فقط، فهي "تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما تُعنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث"<sup>(1)</sup>. وتُحدث بهذا المنحى المعرفي تحولاً مهماً في الدرس اللساني، فالمعنى أصبح لا يُعرف من البنية اللغوية وحدها كما هو معروف قبل التداولية، بل يُعرف من خلال الانفتاح على السياقات التي تستوعب الكلمات والعبارات؛ ومن ثمّ، تسعى التداولية إلى طرح مشاريع معرفية متعدّدة في دراسة ظاهرة "التواصل اللغوي"، وتمثّل التداولية حلقة وصل معرفية بين حقول مختلفة مثل، الفلسفة التحليلية، وعلم النفس المعرفي ممثلاً في "نظرية الملاءمة Théorie de pertinence" على وجه التحديد، وعلوم التواصل، واللسانيات؛ فتُجيب التداولية عن أسئلة تستوعب هذه المجالات المعرفية المتنوّعة داخل الخطابات، وتلقي الضوء على عدد من القضايا الفلسفية المهمة حدّتها فرانسواز أرمينكو (Francoise Armingaud) في ست قضايا على النحو التالي<sup>(2)</sup>:

- 1 - الذاتيّة، فما الذي يتغيّر في مفهوم الفاعل إذاً، حين ننظر إليه كمتكلّم، وأكثر من هذا، كمتحدّث؛ حين نقاربه لا انطلاقاً من الفكر، بل انطلاقاً من التواصل.
- 2 - الغيريّة، ويتم الإلمام بالقضيّة التي تخص الآخر انطلاقاً من المخاطب. فالآخر هو الذي أتكلّم معه، أو لا أتكلّم معه، والذي

(1) الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1996م، ص 1.

(2) فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان 1986م، ص 10.

أتموضع معه في مجتمع تواصلتي.

3 - الكوجيتو الديكارتية، فـ "أفكر" هو تفكير حقيقي في كل مرة أتلّفظ فيه بذلك. فهو حقيقي من خلال ضرورة تداولية، كما أن تناقضه خاطئ دائماً تداولياً. فإذا قلت: "لا أوجد" فإن حدث التلّفظ، يناقض مضمون الملفوظ.

4 - الاستنباط المتعالي للمقولات عند كانط، ويتعلّق الأمر بتحصيل القيمة الموضوعيّة للأنماط الأساسية في تركيب الفكر، إذ إن الاستعمال الموضوعي تنتظمه مبادئ. من هنا تقود وجهة نظر التداولية إلى الأخذ بعين الاعتبار المظهر اللغوي المحض لهذا الاستنباط، وكذلك المظهر التداولي للوجهة التفاعلية، لما يُعد كقضايا كبرى في العالم.

5 - يُعبّر عن هذا المظهر التفاعلي بطريقة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تُشخص تاريخ العلوم.

6 - يمكن للتيمة التداولية أن توضع في عمق المنطق؛ إذ يجد المنطق من هنا، مصادره الإغريقية.

تستدعي قضايا التداولية الست التي طرحها فرانسواز أرمينكو البُعد الثقافي، من حيث هو بُعد لا يمكن التغافل عنه؛ لأنه بُعد يكشف عن حقيقة المعنى الذي تكوّن في وعي المتلقي، ويمتلك كل من المعنى المتداول ووعي المتلقي، بُعداً ثقافياً يسهم إلى حدّ كبير جداً في تحديد المعنى؛ لأن الاثنين - وعي المتلقي والمعنى - يخضعان لقوانين وشروط معرفية، هي ثقافية بالدرجة الأولى، وربما يكون هذا الفهم سبباً مقنعاً في وصفها لها بأن التداولية "آخر مولود للدرس السيميائي"<sup>(1)</sup>.

من المعروف سلفاً، أن العناصر الثقافية داخل الخطابات تحتوي على الهيكل الاجتماعي، كالأعراف، والتقاليد، والدين، والطقوس،

---

(1) السابق، ص 13.

والإيديولوجيات...، إلى جانب احتوائها على البنية الفكرية التي تؤطر فكر أبنائها، ويمكن استلهاهم لسانيات الخطاب لهذه العناصر باعتبار أنها تماثل هذه العناصر الثقافية؛ لأنها بطبيعة الحال نتاج لها وأداة التعبير الأساسية عنها، وإمكانية تغييرها وتحولها من جيل إلى جيل؛ يؤكد هذا الارتباط؛ لتوفر سمات شفاهية (التكرار - الصيغ الجاهزة - العبارات الجاهزة..) وسمات كتابية (التقاليد الأدبية - الأنساق الخطابية..)، تجعلها أكثر ملاءمة للانتشار والتوالد، ومع تتابع الأجيال وتوالي المتغيرات الحضارية، تتغير طرائق التعبير اللساني، فتختلف لسانيات الخطاب الشعري في العصر الجاهلي، عنها في العصر العباسي، وتختلف لسانيات الخطاب في شعر التفعيلة، عنها في قصيدة النثر.. ويعود هذا الاختلاف إلى التغير الذي يطرأ دوماً على ثقافة الفرد والمجتمع وطرائق تلقيه للأنساق الثقافية، إن هذا التغير هو الذي يسمح بتداول نمط/نسق معين دون غيره من الأنساق الأخرى. والملاحظ أن تداول نمط معين من الإبداع، يؤدي دوراً رئيساً في التعرف على البعد الثقافي في فترة تداول هذا النسق، وتعدّ نظرية الانتخاب اللساني، أمراً لا غنى عنه لتحليل هذا النسق ودراسة أسباب انتشاره واختفائه، وأقصد بنظرية الانتخاب اللساني، انتقاء ظواهر لسانية معينة، تم تداولها بشكل مفط في عصر ما، وتحليلها، ودراسة أسباب تداولها؛ بغية الوصول إلى فهم أكثر موضوعية للخطابات.

ويمكننا فهم عملية الانتخاب اللساني من خلال وجهتي نظر حول سؤال واحد، أو إشكالية واحدة، فإذا قمنا بتوجيه السؤال التالي لشخصين: لماذا يجعل معظم النقاد المتنبي شاعر العربية الأول؟

ربما يقول الشخص (أ): لأن المتلقي العربي يفضل هذا النوع من الشعر، بينما يقول الشخص (ب): لأن شعره يتميز بأسلوب لغوي ساحر ومؤثر. فالطرفان - من الوجهة الثقافية - يقولان الشيء نفسه؛



لأن الأسلوب اللغوي الساحر عند الطرف (ب) يفعل فعله في المتلقي (أ)، والفرق الأساس بين الاثنين، أن (أ) ينتخب المتنبي لخاصية تميز الأشخاص، بينما الطرف (ب) ينتخب المتنبي لخاصية تميز شعرة، وهي الخاصية اللغوية. وبطبيعة الحال، فإن المتلقي لن يسمح بتداول خاصية لغوية غير متذوق لها.

وإذا عقدنا مقارنة بين نظرية الانتخاب الثقافي في علم الأنثروبولوجيا، والانتخاب اللساني في علم اللسانيات، وجدنا تماثلاً قائماً بين الاثنين، فنظرية الانتخاب الثقافي عند الأنثروبولوجيين هي "نظرية عن ظواهر يمكن أن تنتشر داخل مجتمع ما، مثل الشعيرة الدينية، أو أسلوب في الفن، أو طريقة في الصيد، وتنظم النظرية في ثلاث عمليات أساسية:

أولاً: أن تنشأ الظاهرة، وهذا هو ما يسمى بالتجديد والإبداع.  
ثانياً: يمكن أن تنتشر الظاهرة من إنسان إلى آخر، أو من جماعة من البشر إلى جماعة أخرى، وهذا ما يسمى بالتكاثر، أو النقل، أو المحاكاة، أو الانتشار.

ثالثاً: الانتخاب، ونعني بالانتخاب: أي آلية أو عامل يؤثر في مدى انتشار الظاهرة من حيث الكثرة، أو القلة، وأوضح أنواع الاختيار: هو الاختيار الواعي من جانب البشر<sup>(1)</sup>.

ويمكننا توضيح أوجه التشابه بين ما وسمناه بـ "نظرية الانتخاب اللساني" ونظرية "الانتخاب الثقافي"؛ فالعمليات الثلاث الأساسية (النشأة، التكاثر / الانتشار، الانتخاب) في نظرية الانتخاب الثقافي، لها ما يماثلها أو يوازيها في الانتخاب اللساني، فنشأة الظاهرة الاجتماعية / الثقافية، يصحبها بالضرورة نشأة أسلوب لغوي معين في التعبير يعبر عنها، وانتشار ظاهرة

(1) راجع، أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، المشروع القومي للترجمة، العدد (609)، 2005م، ص 78.

ثقافية، يوازيه تداول أسلوب لغوي معيّن يسمح للظاهرة الثقافية بالانتشار ويسمح للغة معينة بالتداول، وانتخاب ظاهرة ثقافية معيّنة، يتضمّن انتقاء أسلوب معيّن في التعبير عن هذه الظاهرة، وأبرهن على ذلك بأن ظاهرة الصعلكة الشعرية في الشعر العربي، هي نتاج طبيعي لظاهرة الصعلكة الثقافية، وأن ظاهرة الصعلكة الثقافية، أنتجت ظاهرة الصعلكة الشعرية بأسلوبها الخاص في التعبير المختلف عن الشعر السائد والمألوف آنذاك، أضف إلى ذلك أن بنية الخطاب، وتقاليده الفنية في شعر الصعاليك تشبه إلى حدّ كبير حياة الصعاليك الثقافية.

وهذه النظرة ربما توسّع من أفق النقد الأدبي في تعامله مع المعنى في الخطابات، بمعنى أن همّ الناقد في عمليّة تأويل الخطابات، لا ينبغي أن يركّز حول البحث في قصدٍ مختلفٍ وراء الخطاب، بل يجب أن يهتم بحركيّة المعنى وارتحالاته، كما يؤكّد بول ريكور بأن تأويل الخطاب، "لا يعني البحث في قصد مختلف وراء النص، وإنما يعني متابعة حركة المعنى نحو المرجع، بمعنى نحو العالم. التأويل، هو إظهار التوسّطات الجديدة التي أقامها الخطاب بين الإنسان والعالم"<sup>(1)</sup>.

فحركة المعنى نحو المرجع، مهمة جداً في عملية التأويل، ومهارة الناقد تتبلور في قدرته على البحث في العلاقة بين العلامة اللغوية ومرجعها، أو عالمها الذي تدوّل فيه، لا عن قصد المؤلف بها؛ لأن اللغة هي الوسيط الأساس لفهم الفكر والواقع/المجتمع، والأخيران، يرتبطان بالثقافة ارتباطاً وثيقاً، والتعبير عنهما بلغة ما؛ يؤكّد ارتباط الثلاثة (اللغة/الفكر/المجتمع) بالثقافة ارتباطاً وثيقاً، وإذا كانت الفلسفة التحليليّة - التي ظهرت في القرن التاسع عشر ومطلع

(1) نقلاً عن الزواوي بغورة،، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (3)، المجلد (35)، يناير/مارس 2007م، ص 121.

القرن العشرين في بريطانيا - قد توقفت - في تحليلها للغة - عند ثلاثة أبعاد، هي: "البُعد التركيبي، والبُعد الدلالي، والبُعد التداولي"<sup>(1)</sup>. والبُعد الأخير - التداولي - يمثل نقلة مهمة في تاريخ البحث عن طرائق الحصول على المعنى في الخطابات الإبداعية؛ لأنه إذا كان البُعد التركيبي يُخضع المعنى للبنى النحويّة والصرفيّة. والبُعد الدلالي، يُخضع المعنى للنظام المعجمي، فإن البُعد التداولي، يأخذ في الاعتبار الإحالات السابقة، بالإضافة إلى انفتاحه على البُعد المرجعي والثقافي.

والسؤال الآن: هل يختار البشر - عن وعي - الأشكال اللسانية التي تخدم حاجاتهم في التواصل؟ أم أن الثقافة هي التي تُملي عليهم شروطها في التواصل؟

وللإجابة عن هذا السؤال أقول: يجب الاقتناع أولاً: بأن الخصائص الإيديولوجية المميزة للإنسان الذي يعيش داخل إطار ثقافي ما، تتشابه إلى حدّ كبير مع الخصائص المميزة للعراك الثقافي السائدة آنذاك، ويخضع الإنسان بالضرورة لشروط هذا العراك الثقافي. ويجب الاقتناع ثانياً: بأن هناك ظواهر ثقافية تقترب بالأفراد مثل الزّي، والمأكولات، والمشروبات والفرد هو الذي يتحكّم فيها بحُكم أنها من اختياره، وتخضع لشروطه ورغباته، وهناك ظواهر ثقافية تقترب بالجماعات، أهمها اللغة. فاللغة، ظاهرة اجتماعية وليست فردية، تخضع لشروط الجماعة، واختلاف لهجات القبائل قديماً خير دليل على ذلك، وعلى هذا يبدو لي، أن الثقافة تفعل فعلها في اللغة، فيسود نمط معين من اللغة يخدم أهداف الثقافة فـ "اللغة مادة اجتماعية، بمعنى أنها تخطو، وتنمو، وتنهض، وتراجع، وتتخلّف، وتندثر؛ وفقاً للتعامل الإيجابي أو السلبي الذي تلقاه من مجتمعها، فمن جهة، تصبح اللغة كائناً حياً نابضاً بالحركة والتطور؛ إذا ما شرفها أهلها بالاستعمال الكامل

(1) المرجع السابق، ص 123.

في كل قطاعات المجتمع. ومن جهة ثانية، تفقد اللغة حياتها العادية وتقلص حركتها، ويزداد الشعور بغربتها بين أهلها إذا هُمّش استعمالها في مجتمعها"<sup>(1)</sup>. ويتأثر الفرد - بطبيعة الحال - بهذا الكم الهائل من الظواهر الثقافية الجماعية، ومنها الظاهرة اللغوية؛ لأنه يريد التواصل مع الجماعة، سواء أكان فرداً عادياً أم مبدعاً؛ ولكن ليس هذا معناه أن الفرد المبدع مجرد ناقل لشروط اللغة الجماعية، وإلا لما تحدث النقاد عن ظاهرة التطور اللغوي، وإنما يمتلك الفرد المبدع القدرة على استنساخ عبارات معينة، أو صيغ، أو طرائق في التعبير خاصة، تنتظر ظروفًا تتغير فيها شروط الانتخاب اللساني؛ لتأخذ نصيبها من الانتشار التداول، ويمكنني القول: بأن طبيعة التنوع والتعددية في المجتمع القبلي العربي القديم - بمعنى أن كل قبيلة لها لهجتها الخاصة بها، ما لسان حمير بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا - تؤكد هذه الحقيقة، إن هذه التعددية ساعدت اللسان العربي على الاحتفاظ بمخزون هائل من الإمكانات اللسانية واللغوية، ظلت كامنة في صورة صيغ لسانية، عادت إلى الظهور والتداول مع تغير شروط الانتخاب اللساني فيما بعد. ولتوضيح ذلك؛ أقف أمام حدث مهم في تاريخ البشرية، وهو ظهور الإسلام، وسيادة لغة قريش على لغة شبه الجزيرة العربية والبلاد المفتوحة فيما بعد، فمن المعروف في علم الأنثروبولوجيا، أن المجتمع النمطي والتقليدي، ينظر إلى الابتكارات الجديدة على أنها تمرّد وخروج على المألوف والسائد، وهكذا، كانت نظرة المجتمع العربي الجاهلي إلى الرسول ﷺ وأتباعه، وقام هذا المجتمع بدوره الثقافي التقليدي في قهر هذه المجموعة واضطهادهم، ووظيفة هذا القهر والاضطهاد هي،

(1) محمود الزاودي، في مخاطر فقدان العلاقة بين المجتمعات العربية ولغتها، ضمن كتاب: اللسان العربي وإشكالية التلقي، مجموعة من المؤلفين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2007م، ص 42.

الحفاظ على المنظومة الاجتماعية من الانهيار، ولكن هذا التمرّد من قبل الرسول ﷺ والصحابة، لقي قبولاً لدى فئات أخرى من الناس في المدينة المنورة التي تختلف ثقافتها بالطبع عن ثقافة مكة آنذاك، على الرغم من جميع محاولات القمع التي مارسها المجتمع المكي، وبعد سيادة النمط الإسلامي في شبه الجزيرة العربية، يمكننا الحديث عن تغيّر اجتماعي وثقافي قد حدث عند العرب؛ ومن ثمّ رصد تغيّرات شكلية وجوهرية في النظام الاجتماعي (إحلال الحضارة محل البداوة)، والثقافي العربي آنذاك (إحلال التوحيد محل الوثنية، وما صاحبه من تغيّرات تتطلّب القضاء على بعض العادات والتقاليد، وإحلال سلوكيات تُعلّى من قيمة الإنسان)، هذا التغيّر ارتبط بتغيّر لساني ولغوي، تمثّل في سيادة لغة قريش بوصفها أداة التعبير المهمة عن هذا التغيّر. ويؤكد هذا ما قاله فيليب بلانشيه عن التداولية "إنها تُلحّ على الدور الذي يقوم به المتخاطبون في العالم الاجتماعي، فهؤلاء المتخاطبون لا يتفاعلون فيما بينهم بواسطة اللغة فحسب، بل إنهم يقبلون ذلك التفاعل ويتعاونون معه"<sup>(1)</sup>. وكان للتفاعل بين المهاجرين/ مسلمي مكة، والأنصار/ أهل المدينة، أثره الواضح في نشر الإسلام، وتأسيس مجتمع عربي حضري، يختلف في تقاليده عن المجتمع البدوي الوثني، وتطلّبت هذه النقلة سيادة لغة حضرية تختلف عن اللهجات البدوية.

تعدّ الظواهر اللسانية مثل التكرار، والتقاليد الخطابية، والتقاليد البلاغية كالاستعارة، والتشبيه، والمجاز، وترسبات الثقافة في الخطابات.. نتاجاً طبيعياً لثقافة سادت في فترة ما، لذلك من المهم جداً دراسة التغيّر اللساني في الخطابات في إطار علاقته بالتغيّر الثقافي. إننا لا نستطيع وصف لسانيات خطاب معين تأسيساً على مصطلحاته وحده،

(1) راجع، فيليب بلانشيه، التداولية: من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، الطبعة الأولى 2007م، ص 84.

دون الوضع في الاعتبار المجال الثقافي الذي سمح لهذه المصطلحات بالتداول والانتشار؛ ومن ثمّ يتعيّن الاهتمام بالمسافة الثقافية/المعرفية التي تربط بين لسانيّات خطاب ما، والثقافة التي نشأ في كنفها وسمحت لأسلوبه بالتداول. ويمكننا الحديث في هذا السياق عمّا يمكن وسمه بـ الوراثة اللسانية التي تشكّل الأساس النظري لفكرة الانتخاب اللساني، فصيح مثل "قفا نبك - لخولة أطلال - خليلي عوجا.." المتداولة في نسيب الخطاب الشعري العربي القديم، وما يناظرها في الجزء الخاص بالرحيل، والمديح، والهجاء، والرثاء، والفخر.. هي صيغ لغوية متوارثة، ثمّ تدوّلّت في خطابات الشعراء، بوصفها وسيلة من وسائل تمرير الأفكار وتداولها، مع الوضع في الاعتبار أنها تحمل دلالات مختلفة في كل خطاب؛ لسبب رئيس، وهو أن التداولية - تداول الألفاظ - تخضع بالضرورة لتقاليد الثقافة.

### المعرفة التداولية والتنوع الثقافي

انطلقت الفلسفة الوضعية المنطقية في الحكم على دلالة جملة ما من "مقياس الصدق والكذب"<sup>(1)</sup>. الأمر الذي جعل المعنى في العبارات اللغوية، يؤطّر في منوال الصيغ الخبرية والإنشائية، وكان يُحكم على صدقها وكذبها بمدى مطابقتها للواقع. ومع ظهور التداولية، نشط الاهتمام بفكرة "أفعال الكلام أو أفعال اللغة"، بمعنى أن الهدف من الاستعمال اللغوي "ليس إبراز منطوق لغوي فقط، بل إنجاز حدث اجتماعي معيّن"<sup>(2)</sup>. وكانت هذه الفكرة بمثابة النقلة النوعية في فلسفة

(1) أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط - المغرب 1989م، ص 18.

(2) فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق سعيد بحيري، دار القاهرة، القاهرة، الطبعة الأولى 2001م، ص 18.



المعنى، فتحوّلت من المعنى التقليدي للغة، أو الجملة، أو العبارة من منوال الصدق والكذب، إلى أن القصد من اللغة أو الكلام، هو تبادل المعلومات بواسطة اللغة، ويُعدّ هذا التحوّل إيداناً بارتباط اللغة بنظرية أفعال الكلام، وهي "الذرة التي نشأت منها اللسانيّات التداولية ومن أهم مراجعها، بل يمكن التأريخ منها للتداولية؛ حيث ارتبطت اللغة بإنجازها الفعلي في الواقع"<sup>(1)</sup>.

إن أفكار هذه النظرية تنطلق من البحث في العلاقة بين المعنى meaning والفعل action، فمعنى الكلمة أو العبارة، يتحدد من خلال الأفعال التي تقف خلف الكلمة أو العبارة، فالكلمات الدالة على الأمر، والنهي، والاستفهام، والتعجب.. تتطلب قيام المتلقي بممارسة هذه الأفعال، فالفعل اللغوي، يصحبه فعل اجتماعي أو ثقافي. ويذهب بعض المعاصرين إلى أن مفهوم الفعل الكلامي، "أصبح نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أن كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلاً عن ذلك، يُعد نشاطاً مادياً نحويّاً يتوسل أفعالاً قولية لتحقيق أغراض إنجازية: كالطلب، والأمر، والوعد، والوعيد.. وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول؛ ومن ثم فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلاً تأثيرياً، أي يطمح إلى أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعياً أو مؤسساتياً؛ ومن ثم إنجاز شيء ما"<sup>(2)</sup>. وقسم أوستن Austin الفعل الكلامي ثلاثة أقسام رئيسة<sup>(3)</sup>:

1 - فعل القول: ويراد بهذا الفعل: إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم، وذات دلالة.

(1) خليفة بوجادي، في اللسانيّات التداولية: محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 2009م، ص 86.

(2) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2005م، ص 40.

(3) نقلاً عن المرجع السابق، ص 40-44.

2 - الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي الحقيقي، إذ إنه عمل يُنجز بقول ما.

3 - الفعل الناتج عن القول: وهو مجموعة الأفكار المترتبة على الفعل السابق.

ويحدد أوستن Austin أيضاً خصائص هذا الفعل في ثلاث نقاط:

1 - إنه فعل دال.

2 - إنه فعل إنجازي: أي يُنجز الأشياء والأفعال الاجتماعية بالكلمات.

3 - إنه فعل تأثيري: أي يترك أثراً معينة في الواقع، خصوصاً إذا كان فعلاً ناجحاً.

فعندما أتوجه بسؤال معين لشخص أو تحذير، أو تنبيه، فما أقوم به (السؤال/ التحذير/ التنبيه..) هو الفعل القولي، و(السؤال، التحذير، التنبيه..) هو الفعل المتضمن في القول، ورد فعل المتلقي (الإجابة، أو عدم الإجابة، القبول، أو الرفض) هو الفعل الناتج عن القول. ويمكننا في هذا السياق التمييز بين حقلين مهمين من حقول التداولية:

**الحقل الأول؛** وهو حقل نشأة التداولية، ويرتبط هذا الحقل بأفكار تشارلز مورس عن التداولية، عندما قدمها باعتبارها منهجاً في كيفية جعل أفكارنا واضحة، وقال: إن مشكلة المعنى، مشكلة قديمة في الفلسفات التقليدية شرقاً وغرباً؛ ولكن التناول البراجماتي لها جعل لها خاصية تاريخية مميزة، ألقت الضوء على أهمية العلاقة بين المعنى والفعل، وعلى سبيل المثال يمكن فهم طبيعة المعنى بالرجوع إلى الفعل فقط<sup>(1)</sup>.

(1) راجع، تشارلز مورس، رواد الفلسفة الأميركية، ترجمة إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية - مصر 1996م، ص 29.

وعرّفها تشارلز مورس<sup>(1)</sup> بأنها: علم يهتم بدراسة العلاقة بين العلامات، وبين مستعملها أو مفسريها - متكلم، سامع، قارئ، كاتب - وتحديد ما يترتب على هذه العلامات، عندما شرح أبعاد السيميائية الثلاث:

- علاقة العلامات بالموضوعات المُعبر عنها (البُعد الدلالي).
- علاقة العلامات بالناطقين بها، وبالمتلقي، وبالظواهر النفسية والاجتماعية المرافقة لاستعمال العلامات وتوظيفها (البُعد التداولي).
- علاقة العلامات فيما بينها (البُعد التركيبي).

أما الحقل الثاني؛ وهو موضوع التداولية ووظيفتها، فإنه مرتبط بلسانيات القرن العشرين، حينما ساوت بين لسانيات اللغة ولسانيات الكلام، حيث تتفق على أن التداولية في عمومها تهتم بجميع شروط الخطاب، وتعتمد أسلوباً في فهمه وإدراكه، بدراسة كيفية استخدام اللغة، وبيان الأشكال اللسانية التي لا يتحدد معناها إلا بالاستعمال، وشرح سياق الحال والمقام الذي يؤدي فيه المتكلمون خطاباتهم، فاهتمامها ينصب أساساً على المتكلم، انطلاقاً من سياق الملفوظات التي يؤديها، إلى جانب تحليل الأفعال الكلامية، ووظائف المنطوقات اللغوية، وسماتها في عمليات الاتصال؛ ولذلك سمّاها بعضهم: لسانيات الاستعمال اللغوي؛ وموضوعها توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال الفعلي، ويشمل مصطلح التداولية من هذه الناحية:

- مجموع البحوث المنطقية واللسانية التي قُدمت في دراسة استعمال اللغة ومطابقة التعبيرات الرمزية للسياق الوصفي الفعلي، والعلاقات بين المتخاطبين.

- دراسة استعمال اللغة في الخطاب، والآثار التي تثبت ذلك.
- دراسة اللغة بوصفها ظاهرة تواصلية اجتماعية خطابية حجاجية.

(1) نقلاً عن خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 67-69.

بعد هذا العرض الموجز عن التداولية؛ يتضح لنا دور البُعد الثقافي في الدرس التداولي، وأهميته في انتشار معنى واختفاء آخر، فالثقافة ليست هي المجال الأكثر عمقاً بالنسبة لمجتمع ما فحسب، بل إنها تمثل أيضاً المجال الأكثر ارتفاعاً وفاعلية، ومن ثم تُعدّ الثقافة سمة أساسية لصيرورات المجتمع المعقّدة والمتداخلة، ونحن نستبطن بواسطتها الأوامر، والضوابط، والنواهي، والمعاني من العبارات اللغوية المتداولة على لسان الجماعة، ويؤدي التواصل دوراً مهماً في توطيد العلاقة بين اللسانيّات والثقافة؛ لما يميّز به هذا المصطلح - التواصل - من غناء معجمي وثقافي، حيث يستوعب هذا المصطلح مفردات ومصطلحات مهمة بالنسبة لموضوع الدراسة أهمها: الإبلاغ، والإخبار، والتحاور، والتخاطب والتواصل.

كما يعرفه بعض المعاصرين بـ "تبادل أدلة بين ذات مرسلّة وذات مستقبلّة؛ حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى، وتقتضي العملية جواباً ضمنيّاً أو صريحاً عمّا نتحدّث عنه - الأشياء والكائنات - أو بعبارة أشمل "موضوعات العالم"، ويتطلّب نجاح هذه العملية اشتراك المرسل والمرسل إليه في السنن؛ حتى يتم الإنسان والاستسنان على الوجه الأكمل كما أراد له المجتمع اللغوي.. ويمكن تلخيص هذا التعريف بطريقة رياضية كالتالي: من (أ) إلى (ب)، ترسل (ج) التي تتحدّث عن (د)، وتخضع لقوانين (هـ)، وتنتقل من (أ) إلى (ب) عبر (و). حيث إن (أ) = المرسل، (ب) = المرسل إليه، و(ج) = الرسالة، و(د) = المرجع، و(هـ) = السنن، و(و) = القناة<sup>(1)</sup>.

ويمكننا استبدال الـ "سنن" في النص المُقتبس أعلاه بـ "الثقافة"؛ لأن عملية التواصل تخضع لشروط الثقافة وأنساقها؛ حتى يتم تداول

(1) عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م،

المعاني، وتداول المفردات، وتداول العبارات، كما تخضع عملية التداول نفسها لتقاليد الثقافة، وتجاهل عنصر الثقافة في عملية التواصل أو التداول يُعدّ أمراً غير مقبول على الإطلاق في هذا السياق؛ لأننا إذا اعتبرنا التواصل مرحلة لسانية مهمة بالنسبة لحياة الإنسان الاجتماعية؛ فإن التداول يُعدّ مرحلة مهمة بالنسبة للإنسان في التعرف على الأشياء، وفهم أسرار الكون، كما يُعدّ التداول مرحلة مهمة تلي مرحلة التواصل بالنسبة للإنسان، فتداول فكرة ما أو عبارة ما في أي مجتمع، لا تتم إلا بعد وجود تواصل بين أفراد هذا المجتمع، واتفاقهم على فهم معيّن لهذه الفكرة أو العبارة. ولتوضيح ما أطرحه، أسوق قصة الرجل الذي أتى أحد ملوك حمير، فوجده خارجاً للصيد، وكان الرجل في أعلى قمة الجبل، فقال له الملك: ثَبَّ (أي اجلس) فقفز الرجل من أعلى الجبل، فمات، وحين استغرب الملك من تصرف الرجل، شرحوا له أن الوثب في غير اللهجة الحميرية يعني القفز. وهذا يعني أن تداول كلمة "ثَبَّ" في ثقافة الحميريين، يختلف فعلها عن تداولها في ثقافة القبائل الأخرى، وهذا يؤكّد أن نظرية أفعال اللغة تختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى؛ تبعاً لتداول المعنى المرتبط بفعل اللغة، فكلمة "ثَبَّ" كعلامة لسانية يختلف الفعل المترتب على استخدامها من قبيلة حمير إلى القبائل الأخرى، وهذا يعود بطبيعة الحال لعملية تداول هذه العلامة في مجتمع ما أو ثقافة ما. ولهذا يجب الانتباه إلى أهمية البُعد الثقافي في الدرس التداولي، فالظرف الثقافي يؤدي دوراً مهماً في إدماج السلوك اللغوي داخل نظرية الفعل، مما يؤدي إلى تداول أفكار ترتبط بمفردات معينة في فترة تاريخية معينة أيضاً، فمصطلح "القومية العربية" الذي شاع استعماله على ألسنة الشعوب العربية في النصف الأخير من القرن الماضي، لعب الظرف الثقافي الاشتراكي دوراً مهماً في تداوله؛ لارتباطه بثقافة الاشتراكية التي تعظّم من دور الدول في حماية الأفراد

ومسؤوليتها تجاههم لا سيما الطبقات الشعبيّة، وهذه الثقافة الاشتراكية، جعلت من الشعارات الرنّانة مدخلاً للسيطرة أو الهيمنة على الذات العربية المتعطّشة للاستقلال وإثبات الذات بعد إجلاء الاستعمار، من خلال تداول مصطلحاتها الخاصة التي سمح لها الظرف الثقافي بالانتشار، ثم تراجعت حدّة هذا التداول مع نهاية القرن الماضي ومطلع الألفيّة الجديدة؛ بسبب تغيّر الظرف الثقافي السائد؛ لتحلّ محلّها فكرة الرأسمالية والخصخصة بمعناها الاقتصادي والتجاري، وما تبعها من ثقافة العولمة التي تقلّص من دور الدول، وتُعلّي من دور المؤسسات، أقصد بهذا أن هناك مجموعة من الشروط تسمح بتداول المصطلحات والأفكار، يمكن رصدها على النحو التالي:

1 - الضرورة الثقافية، وهي ضرورة تربط بين المصطلح اللغوي، ودلالته الثقافية والاجتماعية، ولهذا لا يشترط في الفكرة أو المصطلح أن تظل رهينة المعنى اللغوي فقط، أو حتى العلمي؛ فعلى سبيل المثال كلمة "العملية" تُتداول في المستشفيات الطبيّة على أنها جراحة، وتُتداول في الأوساط العسكريّة على أنها معركة، أو تخطيط لمعركة، وتُتداول في الرياضة على أنها مباراة في الكرة..إلخ. فالضرورة الثقافية لمجال ما (الطبي - العسكري - الرياضي) هي التي سمحت لهذه الكلمة بالتداول بمعنى معين.

2 - الحاجة الإنسانية للتواصل: فالتواصل اللساني يتم عبر مصطلحات وأفكار شائعة معروفة، وهذا التواصل يسمح بتداول مفردات أو أفكار معينة، وتكون المفردات بمثابة علامات تتفق الجماعة على دلالتها، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى سهولة عملية التواصل بين أبناء الجماعة، والعكس صحيح، عندما تُطرح ألفاظ كعلامات غير متداولة للتواصل، يُساء فهمها؛ مما يؤدي إلى عملية الانقطاع المعرفي.

وقصة الشاعر العباسي علي بن الجهم مع الخليفة المتوكل تؤكد



هذا الكلام، والقصة باختصار: أن علي بن الجهم كان بدوياً جافياً، فقدم على المتوكل العباسي، فأنشده قصيدة افتتحها بقوله<sup>(1)</sup>:

أَنْتَ كَالْكَلْبِ فِي حِفَاظِكَ لِلْوُدِّ      دِ وَكَالتَّيْسِ فِي قِرَاعِ الْخُطُوبِ

فعرف المتوكل حسن مقصده وخشونة لفظه، وأنه ما رأى سوى ما شبهه به، لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة، فيها بستان جميل، يتخلله نسيم لطيف يغذي الأرواح، والجسر قريب منه، وأمر بالغذاء اللطيف أن يتعاهد به، فكان - أي ابن الجهم - يرى حركة الناس ولطافة الحضر، فأقام ستة أشهر على ذلك، والأدباء يداومون على مجالسته ومحاضرتة، ثم استدعاه الخليفة بعد مدة لينشده، فأنشده:

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه أن يذوب رقّة ولطافة.

3 - اختيار كلمات/ عبارات لها قدرتها الخاصة في التعبير عن قضايا ذي أهمية بالنسبة للمجتمع، وتتوقف درجة تداول الجمل والعبارات على قيمة صدق القضية أو الإشكالية بالنسبة للمجتمع، وشروط الصدق للكلمة أو العبارة، فالصيغ الشفاهية المعروفة في الشعر العربي القديم، "خليلي عوجا - أمن أم أوفى - حومانة الدراج.." إلخ تُعبّر عن قضايا وإشكاليات شخصية واجتماعية في المجتمع القبلي، أوجدتها عادات وتقاليده خاصة بهذا المجتمع، وهي قضية لها قيمتها

(1) الموسوعة العالمية للشعر العربي (ديوان علي بن الجهم)

<http://www.adab.com/modules>

ووردت القصة في قصص العرب لمحمد أحمد جاد المولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 2009م، راجع الجزء الثالث، ص 298.

النفسيّة الخاصة بالنسبة للرجل والمرأة على السواء، لا سيما إذا ما وضعنا في الحسبان حالة الحرمان العاطفي التي تفرضها تلك التقاليد، وحيرة الشاعر وتردده بين الفكك منها، والتقيّد بها، ومن ثمّ فإنها قضية مهمة وجديرة باستخدام جمل أو عبارات خاصة في التعبير عنها، فتداول القضايا والإشكاليّات يصحبه تداول جمل وعبارات، وتكرار هذه الجمل وتلك العبارات يكسبها خاصيّة التداول.

4 - التمثيل الخطابي للثقافة، فمن المعروف أن الرموز الثقافية لا تنفصل عن الخطابات؛ لأنها - أي الرموز الثقافية - تستتبع قواعد، وتقاليد، ومعتقدات يجب صياغتها لغوياً حتى يتم تداولها من ناحية، والمحافظة عليها من ناحية أخرى، فالموروث الثقافي - إذاً - (القوانين - السلوك - الممارسات - العادات) هو مجموعة من الأفكار والطقوس والشعائر والممارسات يتم تداولها بواسطة اللغة، وتستجيب اللغة في هذه الحالة لشروط هذا الموروث وضروراته، لما له من سلطة وهيمنة على الإنسان الذي ينطق باللغة؛ لأن اللغة "لا تحقق وجودها الفعلي؛ إلا إذا كان العالم حاضراً فيها. وعليه، فالقول بأن اللغة هي في الأصل إنسانية، يعني في الوقت نفسه أن وجود الإنسان في العالم هو وجود لغوي أساساً، وسوف يتعيّن علينا أن نبحت في العلاقة بين اللغة والعالم؛ من أجل أن نحرز أفقاً ملائماً لحقيقة أن الخبرة التأويليّة لغوية من حيث طبيعتها"<sup>(1)</sup>. فإذا كانت الخطابات نتاجاً لغوياً لفكر الإنسان، وفكر الإنسان نتاجاً للثقافة؛ فإن تداول رموز في صيغة مصطلحات وعبارات معينة، مرتهن بنشاطها الثقافي؛ لأن هذه الرموز تحقق فيها المجتمعات حياتها الواقعيّة؛ ومن ثمّ تكتسب مصداقيتها لدى المتلقي؛

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، راجعه عن الألمانية جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس - الجماهيرية الليبية، الطبعة الأولى 2007م، ص 576.

بما يؤدي إلى تداولها.

## المرجعيّات الثقافية وأثرها

### في الهيمنة على المعاني المتداولة:

أسعى في هذا السياق، إلى إعادة النظر في فهم تداول معاني بعينها عن بعض القضايا والإشكاليّات التي طرحها النص القرآني حول علاقة الذكر بالأنثى، وتأويلها - في اللاوعي الثقافي - تأويلاً يخدم طرف على حساب طرف آخر، ما أدى إلى تداول معاني معينة حول هذه القضايا، تبدو لنا بعيدة كل البعد عن منطق النص القرآني، وأكتفي بتناول قضية القوامة وطريقة تداولها في اللاوعي الثقافي، محاولاً الإفادة من طروحات النقد الثقافي وعلم اللسانيات؛ لإثارة بعض التساؤلات حول أسباب تداول هذه المعاني، وارتباطها بصيغ لغوية نسقيّة، ارتبطت في وعي المتلقي بهذه المعاني؛ لأن تناول جميع القضايا، يحتاج إلى دراسات جماعيّة في إطار مشروع قومي إسلامي، يهدف إلى تغيير اللاوعي الثقافي الإسلامي في تعامله مع النصوص القرآنية، في إطار منهج علمي، وليس في إطار تأويلي جمعي يخضع لرؤية إيديولوجية جماعية هي رؤية الثقافة التي صيغت قديماً دون وعي علمي، لذا أكتفي بطرح الإشكاليّة والبرهنة على الأفكار المطروحة من خلال منطق حجاجي عقلي يهدف إلى مساءلة المرجعية الثقافية، وأثرها في طبع العقل واللسان بسمات معرفية ولغوية معينة، جعلته غير قادر على التمييز بين ما هو ثقافي بشري، وما هو سماوي، في فهمه للنصوص القرآنيّة.

بداية، إذا كان الوعي الأسطوري، قد هيمن على الوعي التاريخي في أوروبا، وكان هذه الهيمنة سبباً في حالة التردّي والانحطاط الفكري

لأوروبا في القرون الوسطى<sup>(1)</sup>، فيمكنني القول: بأن اللاوعي الثقافي، هو الذي هيمن على الوعي الديني عند العرب، لا سيما بعد فترة الانقطاع المعرفي التي شهدتها الفكر الإسلامي مع نهاية القرن السابع الميلادي، حيث تُعد وفاة ابن رشد علامة فارقة على هذه الانقطاعة المعرفية (توفي 595هـ/1198م)، وقراءة اللاوعي الثقافي في إطار علوم اللسانيات الحديثة، خطوة مهمة في طريق إعادة فهم المعنى في النص القرآني على أساس علمي، إذا أردنا استيعاب النص القرآني استيعاباً علمياً صحيحاً، وكانت لدينا الرغبة الحقيقية في تجاوز اللاوعي الثقافي العفوي، والتلقائي، والمزيف! وأقصد باللاوعي الثقافي: هذا المخزون الإيديولوجي المركّب في عقل الإنسان، والذي يسيطر - بقوة الدعم الاجتماعي وحراس الثقافة - على عملية الإنتاج الفكري له، ويقود سلوكه في مجالات الحياة المختلفة، "نحن نصنع ثقافتنا، وثقافتنا تكون كما نكون؛ ولكننا إذ نصنع ثقافتنا، أو نتجها ونراكمها، نُحدث فيها وتُحدث فينا تغييرات تارة، وقفزات تارة أخرى. ويخضع ذلك الإنتاج الثقافي المدوّن المعيش إلى عوامل لاواعية؛ وهكذا، فإن قطاعاً من ذلك الإنتاج الثقافي الحي محكوم برضات وانجراحات، أو هو متأثر - بدون معرفة منا واضحة أو معقّلة - بتجارب قديمة أو بحوادث ينبوعية مكبوتة، تعود إلى عهود النشأة والتكوين لثقافتنا العربية الراهنة"<sup>(2)</sup>. ومن أهم سليات اللاوعي الثقافي وخطورته على العقل؛ أنه "لاوعي مؤثّر ومتوتّر، إنه مساهم في بلبلة نظرتنا للواقع، وفي اجتيافنا السريع للتيارات المعادية للعمل والسببية، أو المبخسة لقيمة العمل والإنتاج التكنولوجي، ويؤدي إلى سرعة قبولنا للتيارات التي تهاجم

(1) راجع في هذا الموضوع: هاشم صالح في كتابه مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2005م.

(2) علي زيعور، اللاوعي الثقافي، ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، دار الطليعة الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1991م، ص 168.

العلم والسببية والدعوة إلى العقلانية المحضة"<sup>(1)</sup>.

ولا يزال هذا اللاوعي الثقافي ممتداً ومتطاولاً في فكرنا المعاصر، بل وشكّل المخيال الجمعي حول كثير من القضايا والإشكاليات المصيرية في الفكر، ولعل من أهمها وأخطرها على حياة الإنسان، القضايا والإشكاليات التي يطرحها النص القرآني، حيث يتحكّم اللاوعي الثقافي في قراءة هذه القضايا والإشكاليات، مما ساعد على تداول أفكار بعينها حول هذه القضايا، تخضع له، ولا تخضع لمعايير علمية، والبرهان على ذلك أننا وجدنا ممارسات الشرح على الشرح في فترات تراجع الإسلام بعد القرن السادس الهجري، حيث تؤكّد هذه الممارسة، فكرة الانفعال الثقافي، بمعنى أن الممارسات الثقافية المألوفة في عصر ما من العصور، تُتخذ دليلاً وبرهاناً يُقاس عليها المعنى في النص القرآني، تماماً كما كان الانفعال الجمالي - حيث تكون الأخلاقيات والبلاغيات دافعاً للإقناع - في قراءة النصوص الأدبية، وبالتالي تصبح المرجعية الثقافية معياراً للمعنى في النص القرآني، وهنا مكمّن الخطورة على العقل في فهم النص القرآني، أو تأويله.

وفي هذه الممارسات يوهّم العقل نفسه بأنه استطاع ضبط المعاني في النص القرآني ضمن إطار العقيدة التي تأخذ بيد صاحبها في الدار الآخرة، وتحقق له مبدأ العدل في الحياة الدنيا، دون أن يكون واعياً بأنه يُخطط، ويفسّر، ويؤوّل، ويشرح، في إطار ثقافي متداول ومعروف، لا يأخذ بيد المتلقين في الدار الآخرة، ولا يحقق لهم مبدأ العدل والمساواة في الدنيا، بل يزيد عليهم الحياة تعقيداً وصعوبة، ويُسهّم في تكريس ممارسات الظلم والتمييز العنصري.

إن التفكير دون وعي بالمنطق الثقافي، لا يسمح للعقل باكتشاف طرائق تأويلية جديدة للنصوص القرآنية؛ لأن اللاوعي الثقافي يخاف

---

(1) السابق، ص 168، 169.

على الذات أو المصير من التغيير، مما يُسهم في ظهور فوبيا ثقافية ضدّ أي فكر مُخالف لما هو متداول وسائد ومألوف، وأدى المخيال الثقافي الجمعي دوراً كبيراً في تفسير كثير من القضايا المطروحة في النصوص القرآنية وتأويلها، وقبل أن أتناول هذه القضايا، أحاول فهم هذا المخيال الجمعي وخطورته على العقل من خلال تحديد محمد أركون له<sup>(1)</sup>:

- 1 - إنه ملكة استحضار صور لشيء ما كنا قد رأيناه سابقاً.
- 2 - إنه ملكة خلق الصور لأشياء غير واقعية أو لم تُر أبداً في السابق، أو ملكة تركيب صور معروفة سابقاً؛ ولكن بطريقة جديدة.
- 3 - إنه الملكة التي تمكّنا من بلورة المفاهيم والتصورات والنظريات الجديدة، وإيجاد تجارب عملية في كل المناسبات.
- 4 - إنه عبارة عن العقائد الخاطئة التي تتصورها النفس وتجسدها في المخيال خارج كل رقابة أو سيطرة للعقل.

بداية، يجب على من يحاول فهم قضية أو إشكالية في النص القرآني، أن يعي أن النص القرآني، يقدّم الدليل النهائي في كل المسائل والإشكاليات والقضايا، وأن معظم هذه القضايا، ذُكرت في الكتب السماوية السابقة، وأنها وصلت إلى طورها النهائي في القرآن الكريم، وعلى العقل الإنساني أن يكون أكثر وعياً ونُضجاً، إذا ما تعلّق الأمر بالنص القرآني؛ لكي يوضّح إرادة الله تعالى ومقصده الحقيقي بكل دقة، ومن ثمّ يجب أن تكون قراءة القرآن قراءة شمولية، تُفيد من جميع المعارف البشرية والإلهية، لا أن تكون قراءة إسقاطية، يُسقط فيها القارئ أو المُفسّر أو الشارح، أو المؤوّل مشاكله الثقافية والإيديولوجية

---

(1) محمد أركون، ضمن كتاب الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2001م، ص 145.



على النص القرآني، فتداول معاني ملتبسة غير صحيحة عن القضايا التي يطرحها النص القرآني، ومن الملاحظ أن العمليات التفسيرية، أو التأويلية، أو حتى الفهم - على الرغم من اختلاف وسائل وطرائق كل عملية من هذه العمليات الثلاث - لا تؤدي وظيفتها بمعزل عن جملة من الخلفيات الثقافية المرتبطة بالقضية في الوعي العربي قديماً أو حديثاً، فالإشكالية المراد تفسيرها، أو تأويلها، أو فهمها، تفسر في إطار مرجعي معين، وتؤول في إطار ذاتي مرجعي معين، وتُفهم في سياق معرفي معين أيضاً، وتداول معنى معين عن إشكالية معينة، يرتبط بمرجعيتها وأهمية هذه المرجعية بالنسبة للمخيل الجمعي. فلكي أفهم - من هذا المنطلق - عبارة "الرجال قوامون على النساء" كما وردت في النص القرآني فهماً صحيحاً يوضح المقصد الإلهي، وليس المعنى المتداول، لا بد أن أعي جملة من المعارف، يمكن صياغتها على النحو التالي:

1 - إن هناك اختلافاً فسيولوجياً بين الرجل والمرأة، وهذا الاختلاف استغله الرجل لصالحه - إيديولوجياً - لمجرد أن الله عَزَّوَجَلَّ قد حباه بالقوة وجعل المرأة في حمايته، فعمل على تكوين صورة منمذجة للمرأة في المخيال الجمعي، جعلها تأتي في المرتبة الثانية بعده، وتداولت هذه الصورة على مر العصور، حتى استسلمت المرأة لها، وشكّلت جرحاً غائراً في أعماقها، جعلها تنظر لنفسها كنظرة الرجل لها.

2 - الصورة المتعالية للرجل عن نفسه، جعلته يُعلّق كل أسباب فشله في الحياة على الطرف الآخر وهو المرأة، والبرهان على ذلك ما يتردد في الوعي الجمعي من أن حواء سبب في خطيئة آدم بإغوائه بالأكل من الشجرة التي نهاها عنه خالقه عَزَّوَجَلَّ؛ ومن ثم ربطوا بين المرأة والشیطان في قرن دلالي مشترك.

3 - تأويل بعض الأحاديث المنسوبة إلى الرسول ﷺ تأويلاً

يخدم الرجل، مها على سبيل المثال "نقصان عقل المرأة" جعلها تعيش خارج إطار العقل والمعرفة، فنظرت إلى نفسها ككتلة من العواطف المكبوتة، والجسد الفتنة، ومن ثمّ حبست نفسها في سجن الإغراء والإغواء، دون الوعي بأن هذا التوجّه في التفكير يحصر قيمة المرأة في جمال الجسد، ودور الرجل في الشهوة.

4 - إنني كإنسان متأخر - تاريخياً - يجب أن تكون لديّ شبكة من المعارف متأسّسة على الافتراضات المسبقة المتداولة، والمسيطرة على المخيال الجمعي؛ لأتمكّن من الانسجام مع الفكر الجمعي، حتى لا أهُمّش وأُطرّد وأعيش خارج العالم.

5 - إن معارفنا ومعتقداتنا وآمالنا - كمتأخرين - لا تعمل بالطريقة التي يجب أن تعمل بها، بل تعمل على خلفيّة المعارف السابقة التي تمكّنتنا من الانسجام مع الوعي الجمعي. ولا أقصد بهذا نفس المعارف السابقة؛ ولكن أقصد مراجعتها في سياق معرفي مختلف؛ لأن شروط المعرفة تختلف من عصر لآخر؛ ومن ثمّ تتطوّر المعارف.

ما أهدف إليه في هذا السياق، هو مساءلة المعارف المتداولة عن بعض القضايا والإشكاليّات التي طرحها النص القرآني؛ لأنّ تداول معاني معينة عن قضايا وإشكاليّات مهمة، يعطيها القدسيّة، وينزلها منزلة النصوص المقدسة في المخيال الجمعي، ومساءلة هذه المعاني المتداولة، يُسهم بلا شك في تصحيح الفهم لقضايا جوهرية في حياة الإنسان، فالنظرة إلى الرجل بوصفه شهوة، والمرأة بوصفها عورة أو جسداً، هي النظرة التي حددها الإنسان لنفسه؛ لأنّه أوّل النص القرآني تأويلاً عنصرياً يخدم أطماعه في الحياة، وهي نظرة بعيدة تماماً عن قيمة الإنسان كمخلوق عند الله تعالى والتي تجسّدت في سجود الملائكة لآدم، فهل تسجد الملائكة لمخلوق تتمثّل قيمته في الحياة كجسد وكشهوة؟! سؤال إشكالي يجب أن يطرحه الإنسان على نفسه

إذا ما أراد أن يغيّر من صورته المتداولة عن الرجل والمرأة، ويُعيد تداولها في سياق معرفي جديد يعتمد على الفهم الصحيح للدين كمرجع أساس، بدلاً من التأويل الذي يخلط بين الثقافة والدين في قرن دلالي مشترك، والفرق كبير بينهما؛ لأن الثقافة هي نتاج بشري، أما الدين فهو قانون سماوي أنزله الله لهداية الإنسان، فالمعنى المتداول عن هذه الإشكالية على النحو السابق، يخلط بين الدين والثقافة العربية من ناحية، والدين وثقافة أوروبا في القرون الوسطى من ناحية أخرى؛ لأننا لو تأملنا الآية الكريمة بعيداً عن هذه المرجعية الثقافية، واعتمدنا مباشرة على حركة العقل والمعرفة اللسانية - التي غَفَلَ عنها المفسرون -؛ لوجدنا أن كلمة "قَوَام" هي صيغة مبالغة من الفعل "قَامَ" وجذره اللغوي في لسان العرب (قَوَمَ): القيام: نقيض الجلوس، قام يَقُومُ قَوْماً وَقِيَاماً وَقَوْمَةً وقامةً، والقَوْمَةُ المرة الواحدة. "ويدل على كثرة الحركة، وفي لسان العرب ورد معناه "المحافظة والإصلاح"؛ ومنه قوله تعالى: ﴿الرَّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ...﴾ وقوله تعالى: ﴿...إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِماً...﴾ أي ملازماً محافظاً<sup>(1)</sup>. أما الذي ورد في كتب التفسير عن القوام، أنها تعني الأفضلية، أي أفضلية الرجل على المرأة، وهذا تفسير ثقافي يُخضع المعنى في النص القرآني لضرورات ثقافية، وليس لمنطق اللغة الذي يستقيم مع فلسفة النص القرآني في التعامل مع الإشكاليات المتعلقة بعلاقة الذكر بالأنثى في الثقافة العربية، وهي علاقة معقدة وشائكة، تتأسس على تمييز عنصري واضح في الثقافة القبلية، وحاول النص القرآني حلّ هذه الإشكالية، من خلال المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات، وإن كان هناك اختلافات، فهي اختلافات فسيولوجية، تتعلق بطبيعة الذكر وطبيعة الأنثى، وكما وهب الذكر مميزات، وهب

(1) راجع، لسان العرب، لابن منظور مادة (قوم).

الأنثى أيضاً مميزات، إلا أن تداول هذه المعنى حول هذه العلاقة بين المفسرين، وجمهور المتلقين، ظل يدور في فلك التمييز العنصري للثقافة القبليّة، ففي تفسير قوله تعالى: ﴿الرَّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللَّاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيمًا كَبِيرًا﴾ [النساء، الآية 34]. يقول ابن كثير: ﴿الرَّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ...﴾ أي: الرجل قيّم على المرأة، أي هو رئيسها وكبيرها والحاكم عليها ومؤدبها إذا اعوجّت ﴿...﴾ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ...﴾ أي: لأن الرجال أفضل من النساء، والرجل خير من المرأة؛ ولهذا كانت النبوة مختصة بالرجال وكذلك المُلْكُ الأعظم؛ لقوله ﷺ: "لَنْ يُفْلِحَ قَوْمٌ وَلَوْ أَمَرَهُمْ امْرَأَةٌ" رواه البخاري من حديث عبد الرحمن بن أبي بكر، عن أبيه وكذا منصب القضاء وغير ذلك. ﴿...﴾ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ...﴾ أي: من المهور والنفقات والكلف التي أوجبها الله عليهم لهنّ في كتابه وسنة نبيه ﷺ، فالرجل أفضل من المرأة في نفسه، وله الفضل عليها والإفضال، فناسب أن يكون قيّمًا عليها<sup>(1)</sup>.

ويقول الطبري: "الرجال قوامون على النساء"، الرجال أهل قيام على نسائهم، في تأديبهن والأخذ على أيديهن فيما يجب عليهن لله ولأنفسهم "بما فضّل الله بعضهم على بعض"، يعني: بما فضّل الله به الرجال على أزواجهم: من سَوَقَهُمْ إِلَيْهِنَّ مَهْرَهُنَّ، وإنفاقهم عليهنّ

(1) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار مصر للطباعة، (د - ت)، الجزء الأول ص 491.

أموالهم، وكفايتهم إياهن مؤنهن. وذلك تفضيل الله تبارك وتعالى إياهم عليهن، ولذلك صاروا قواماً عليهن، نافذي الأمر عليهن فيما جعل الله إليهم من أمورهن<sup>(1)</sup>.

هذان التفسيران، إسقاطيان على الآيات القرآنية السابقة، وذلك من أجل استغلال آيات القرآن الكريم، ومنزلتها السامية في نفوس المسلمين؛ لتأكيد الصورة المتداولة عن المرأة في الثقافة، بدلاً من تصحيح هذه الصورة السلبية عن طريق الفهم الموضوعي لآيات القرآن الكريم، وهذا يؤكّد ارتباط تداول معنى ما بنظام الثقافة، وهنا يحدث الخلط بين المبدأ القرآني الكوني، والمبدأ الثقافي الإقليمي، أو بين المعنى الديني الموضوعي لقضية ما، والمعنى الثقافي للقضية نفسها، وينتج عن ذلك انتصار المعنى الثقافي على المعنى الديني في اللاشعور الجمعي؛ لأنه متداول ومعروف بل ومألوف، مما يصعب على الوعي الفكّك منه، وما يؤكّد ذلك ما أورده أبو جعفر محمد بن جرير الطبري في جامع البيان، أنه بعد نزول آيات المواريث قال الناس: "تُعطي المرأة الربع والثلث، وتُعطي الابنة النصف، ويُعطى الغلام الصغير، وليس من هؤلاء أحد يُقاتل القوم، ولا يحوز الغنيمة، اسكتوا عن هذا الحديث لعل رسول الله ﷺ ينساه، أو نقول له فيغيّره"<sup>(2)</sup>.

إن تداول المعنى بهذه الآلية، يُضفي صبغة مثالية عليا على الثقافة، ويضعها في إطار موازٍ للدين الإسلامي، دون الوعي بمنطلقات كل من الاثنين، فالدين ينطلق من مبدأ تحقيق العدل والمساواة بين جنسي البشر من أجل حياة سعيدة، يسعد بها الإنسان في الدنيا، من خلال التسامح

(1) الطبري، تفسير الطبري، تحقيق عبد الله عبد المحسن التركي، دار عالم الكتب، الرياض - المملكة العربية السعودية، ط 1، 1424هـ/2003م، الجزء السادس، ص 687.

(2) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان 1992م، ص 617.

مع الجنس الآخر، ورعايته، وحمايته، وتقديم المعونة له؛ لأن الله وهبه من القوة وخفة الحركة ما يؤهله للقيام بهذه المهمة، أما الثقافة - بوصفها نظاماً بشرياً - فهي تقوم على التمييز العنصري بين الأبيض والأسود، بين الذكر والأنثى، بين السيد والعبد.. وتقسّم البشر إلى قسمين، القسم الأضعف يكون في خدمة القسم الأقوى، فتخضع الأنثى للذكر، ويخضع السيد للعبد، والأسود للأبيض، وهذا يجعل الطرف الأضعف في حالة انتظار دائم على أمل تبدل موازين القوى يوماً؛ لكي يتعامل مع الطرف الأقوى معاملة النّد، أو حتى ليقهره ويجعله خاضعاً له.

تكمّن خطورة هذا المعنى المتداول في أن قارئ هذه الآيات، يسترجع حالة معاشة سابقاً في الثقافة، ولا يستدعي وعياً معرفياً جديداً يساعده على فهم موضوعي للآية، إنه يُعيد تجسيد معنى متداول في الثقافة، مستغلاً قدسيّة النص القرآني ليمرر نظرة الثقافة العنصريّة للمرأة، وهنا يربط المعنى المتداول عن الآية بين النص القرآني، بقدسيته وتعالیه، وبين حالة مُعاشة معروفة ومألوفة ومتداولة، لها قدرتها الخاصة على التسلسل داخل العقل بطرائق مختلفة، مستفيدة من أنظمة الحياة، وذلك بهدف السيطرة والهيمنة على كل جديد ومستحدث مخالف لما هو متداول ومألوف، دون الوعي بأهمية النص القرآني في نقده لهذه الحالة المُعاشة، وتصحيح العلاقة بين جنسي البشر، بما يساعد الإنسان على الارتقاء بسلوكياته وأخلاقه، الأمر الذي يجعله ينعم بحياة تسودها المودة والرحمة.

إن إحلال المعنى الموضوعي للنص القرآني محل المعنى الثقافي المتداول في اللاشعور الجمعي، ينجح في توضيح دور النص القرآني بصفته قوة فكرية محرّكة ومنظّمة للثقافة؛ لأنّ الحجة والبرهان في هذا التداول تكمن في الرباط الوثيق بين الوحي والعقل الإنساني، ويختلف بالطبع عن التداول المعروف، الذي يُخضع المعنى في النص القرآني



للمعنى الثقافي؛ لأن الحجة في هذا النمط من التداول تكمن في الرباط الوثيق بين المتوارث واللاوعي، وهو تداول من شأنه إقصاء الوعي وإزاحته، وإحلال اللاوعي الثقافي محله.

هنا يبرز الدور الإيجابي للدرس التداولي في بُعد الثقافة، والذي يتمثل في الكشف عن تصوّرات الإنسان الخاصة لنفسه، بوصفها نسقاً فكرياً تتحكّم فيه الثقافة دون وعي منه، ويمكن للقارئ الواعي أن يكشف عن جوانب السلب والإيجاب في نتاجه الفكري، ومن ثمّ التعرّف على أسباب تقدّمه وأسباب تراجعته.

عندما عمدت في بحث سابق إلى الإفادة من المنهج السيميائي في تحليل النصوص<sup>(1)</sup>؛ أدركت أهمية الإفادة من الأنثروبولوجيا الاجتماعية في تحليل الخطاب الشعري؛ لأنها - الأنثروبولوجيا الاجتماعية - تبني تساؤلات معرفية خاصة في التعرّف على المفاهيم، وطرائق تأسيس المعنى التي تبني عليها الخطابات الأدبية. وطالما اهتم الباحثون والنقاد بالخطابات الأدبية ووصفوها وشرحوها في كتبهم المختلفة. إلا أنهم لم يتحرروا بعد من هيمنة النظرية الأدبية التقليدية، (ومن المعروف أن النظرية الأدبية التقليدية لا تحصر نفسها في مجال الأدب فقط، بل تتوسع في المجال التاريخي وسير الكتاب والتحويلات السياسية وغيرها واهتمامها بالنقد التاريخي أبرز مثال في هذا المجال) الأمر الذي يسجن الفكر النقدي في دائرته الخاصة، ويعزله عن الإفادة من منجزات العلوم الأخرى، مثل: علم الأنثروبولوجيا؛ حيث يتميّز هذا المجال المعرفي بالقدرة على إخراج العقل من تحصّناته الفكرية التقليديّة والإيديولوجية، إلى الانفتاح بمعرفة مستنيرة على طرائق

---

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، سيمياء الأنساق الشعرية، ورقة بحثية مقدمة إلى المؤتمر الدولي الثالث بعنوان (السيميائيات والبلاغة)، كلية الآداب - جامعة وهران، الجزائر، في الفترة 16-18/12/2008م.

جديدة من التفكير، تسعى إلى مساءلة المعارف المألوفة من خلال وضعها في مقارنة مع المعارف الأخرى، الأمر الذي يجعل الناقد واعياً بحركة المعنى المختلفة في الخطابات نحو معارف متنوعة.

إنني أتلّمس في هذا السياق استراتيجية معرفية في تحليل الخطاب الشعري، تُحيله إلى مستوى معرفي متعالٍ، بالاعتماد على منظومة معرفية أكثر انفتاحاً على العلوم الإنسانية الموازية، بما أضافته من نظريات وشروح واكتشافات ووسائل في الكشف عن المعنى. وأنا في هذا الصدد، لا أنكر إنجازات البنيوية، والأسلوبية، والتفكيكية في قراءة النصوص وتحليلها في الفكر العربي مؤخراً، ولكن هذه الإنجازات بحاجة دائماً إلى المراجعة والإضافة، وإلا توقف الفكر.

أود إضافة ملاحظة أخيرة، وهي أننا في مجال الدرس الأدبي والنقدي، نعيش في مرحلة تاريخية (العولمة) تفتح مجال المقارنة بين أنظمة تقليدية، سيطرت على الفكر آماداً طويلة في تعامله مع النصوص الأدبية، وأنظمة مغايرة تُخضع جميع هذه الممارسات للبحث العميق في كيفية تشكّل هذه الممارسات؛ بهدف الكشف عن البنيات التحتية والمقنّعة بقناعات إيديولوجية، والتي تأسست عليها الحقائق الظاهرة.

بقي أن أشير إلى أن الإجراء المنهجي المقترح، سوف يقدّم لنا طرْحاً مختلفاً في فهم المستويات المعرفية التي يتشكّل المعنى من خلالها داخل الخطاب؛ لأن الخطاب كما هو مشكّل أو مركّب لغوياً، فهو كذلك مركّب ومؤسّس معرفياً، وللثقافة الجماعية دور مهم في هذا التأسيس، ومن هذا المنطلق يمكن القول: بأن كل وحدة خطابية من وحدات الخطاب الشعري، مبنية بنظام لغوي يتأسس على سلسلة من الأفكار والمعارف على النحو التالي:

1 - الذاكرة الجماعية التي تؤطّر المعنى الحياتي بأطرها الثقافية

الخاصة.

- 2 - ينظر الشاعر إلى هذه المعاني بوصفها معرفة. ومن ثم يعمد في خطابه إلى الإفادة من هذه المعارف؛ بإضافتها في سياق جديد يعطي لخطابه قيمة معرفية.
- 3 - يأتي المتلقي كمستقبل لهذه المعاني ومؤوِّلاً إياها في إطار وعيه بهذه العملية.

بقي أن أشير إلى أهمية الحفر الأنثروبولوجي في الكشف عن البنية المعرفية التي تتحكم في الخطاب الشعري؛ لأن البنية المعرفية، يتولّد عنها بالضرورة بنية سيميائية تؤكد هذه البنية المعرفية، وتشير إليها داخل الخطابات من خلال إشارات لغوية، وتؤدي البنية السيميائية هنا دوراً محورياً في فهم العلاقة بين المعنى في الخطاب والمعنى في الثقافة. ويمكن تسمية هذه العملية باللعب السيميائي داخل الخطاب؛ لأن العلامة في هذا السياق تمثل برهاناً لغوياً على حضور السياق الثقافي في السياق الخطابي.

### تقاطعات: الثقافي / الخطابي

يذهب بعض المعاصرين إلى أن الخطابات الإبداعية "تنطوي دائماً وأبداً على عدّة عصور، ولا بدّ أن تستوعب أي قراءة لها هذه الحقيقة، وتنطلق منها"<sup>(1)</sup>. تؤكد هذه المقولة أهمية الحدث المؤسّس للخطابات الإبداعية، والبحث في العلاقة التي تقيمها الخطابات مع أحداث الثقافة المخترنة في الذاكرة الجمعية، يفيد كثيراً في التقدّم نحو فهم أكثر موضوعيّة للمعنى، كما أن رصد تحولاته من مجاله الثقافي العام إلى مجاله الخطابي الخاص؛ يساعد كثيراً في فهم أطوار تطوّره،

Gacquea Derrida, of Grammatology, Trama Gaya Tri Spivak (Baltimore, (1) Joha Hopkin Univ. Press, 1976), p. 102.

والوعي بارتحالاته وتبدلاته التي لا تنتهي. وهذا يعني أن الحدث الثقافي/ المؤسس يُعاد تناوله وإحياءه دوماً داخل الخطابات عبر استخدامات جديدة، تُدخل عليه بعض التعديلات من خلال السياق الخطابى الجديد. فانتقال المعنى من منظومة ثقافية إلى منظومة نصية، هو ما نسميه بظاهرة الترسيب Sedimentation وهذه الظاهرة تعني - باختصار - ما يترسب في النص من ثقافات وأفكار تراثية، عن طريق الجدل المستمر مع الخطابات الأخرى، ليست الواقعة في مجاله التناسي فحسب، بل يشمل أيضاً الخطابات الواقعة في مجاله الثقافي. والجدل - هنا - ليس جدلاً من أجل الإحلال والإزاحة فحسب، بل إن فاعلية الجدل ترتد بنا إلى ما قبل لحظات تخلق أجنة النص الأولى، فالنص الأدبي "ليس ذاتاً مستقلة، وإنما هو سلسلة من العلاقات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ونسقه اللغوي ومعجمه ينسحبان إلى التراث"<sup>(1)</sup> وعندما "يموت المؤلف، يتحول التراث إلى نصوص متداخلة، ويتم الاحتفال بمولد قارئ جديد"<sup>(2)</sup>.

وتعتمد هذه الظاهرة اعتماداً أساسياً على فكرة السياق، ويؤكد بعض المعاصرين أهمية فكرة السياق في هذه المقام فيقول: "إنها واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص، والاستجابة لنظامه الإشاري المعقد. فبدون وضع النص في سياق، يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهماً صحيحاً، وبدون فكرة السياق نفسها، يتعذر علينا الحديث عن النص الغائب أو الإحلال أو الإزاحة أو غير ذلك من الأفكار؛ لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد - كالنص تماماً - من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه، فمسألة الإزاحة مثلاً لا تتم عادة إلا ضمن سياق محدد لا يُسهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة

(1) Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, p. 59.

(2) Ibid., p. 103.

وبلورة آلياتها، ولكنه يقوم أيضاً بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد، وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه<sup>(1)</sup>.

وهناك مجموعة من الروافد الثقافية ساهمت في بلورة خطابات الشعر العربي وتشكيلها، والمتأمل فيما تطرحه هذه الروافد من أفكار؛ يدرك أبعاد العلاقات التي تربط بين هذه الخطابات ومرجعيتها الثقافية والمعرفية، وهذه الروافد المرجعية انتقلت إلى الخطاب الشعري في شكل "علامات لسانية" ليُعادِل بها الشعراء مواقفهم من الحياة وأحداثها من حولهم، ولن يتوقف الدرس الراهن عند ملاحظة هذه الروافد أو رصدتها، بل سوف يمتد إلى تحليلها، وتحديد قوامها؛ لأن انبثاق المعاني الجديدة من المعاني التراثية، يتم عن طريق آلية معقدة تؤدي فيه ثقافة الشاعر وميوله دوراً كبيراً في تحديد المعنى الجديد ومعرفة دلالاته. وهذه الممارسة نسقية إلى حد كبير؛ لأن المبدع يبحث دائماً عن القواعد التي تسمح بأن يكون "لأي تغير يصيب الخطابات الأخرى، أثره الواضح على خطاب آخر، ما يجعله ينشئ موضوعاً جديداً، ويخرج إلى الوجود استراتيجية جديدة تفسح المجال لعبارات ومفاهيم جديدة، فالتشكيكة الخطابية، لا تؤدي إذاً، دوراً سلبياً يوقف الزمان ويجمده لعشرات أو مئات السنين، بل تحدد انتظاماً خاصاً بتطورات زمانية، إنها تطرح مبدأً تمفصل الأحداث الخطابية بمجموعة أخرى من الأحداث والتقلبات والتطورات"<sup>(2)</sup>.

هذه العملية تشبه إلى حد كبير عملية الولادة عند الإنسان، فالمعنى الجديد يشبه إلى حد كبير الجنين الذي يحمل خصائص الأبوين الوراثية،

---

(1) صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، "ألف"، مجلة البلاغة المقارنة (مجلة سنوية تصدر عن قسم الأدب الإنكليزي المقارن بالجامعة الأميركية بالقاهرة)، العدد الرابع، 1984م، ص 11.

(2) ميشيل فوكو، حفریات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثانية 1987م، ص 69.

وكما يكون الأب أداة التعريف بالنسبة للمولود الجديد. كذلك يمثل المعنى التراثي أداة التعريف للمعنى الجديد، فمنه يكتسب المعنى الجديد دلالاته، ويكتسب المعنى القديم قيمته من خلال هذه العلاقة الخاصة، ويكون الخطاب بمثابة الأم التي تحتضن جنينها الذي يحمل الخصائص الوراثية للأب والأم معاً، وكما تشير عملية المخاض إلى ميلاد طفل جديد، كذلك تشير عملية الإبداع إلى ميلاد معنى جديد، هذا المعنى يشير إلى أن تحولاً ما قد طرأ على المعنى القديم؛ لأن العبارات أصبحت تخضع لقواعد جديدة داخل السياق الجديد، وهذا لا يعني أن سائر المعاني والمفاهيم التراثية قد اختفت، ولكنها تحولت وتبدلت كي تلائم السياق الجديد، ويكون الشاعر شاهداً على تشكيلاتها المتغيرة. إن أفق الحاضر "في حالة تشكّل مستمرة؛ لأننا نخبر أحكامنا المسبقة باستمرار. والجانب المهم من عملية الاختبار هذه يتجسّد في مواجهتنا المستمرة للماضي، وفي فهم التراث الذي ننحدر منه. فليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في ذاته أكثر مما هناك من آفاق تاريخية يجب اكتسابها. والفهم هو - دائماً - انصهار تلك الآفاق التي يُفترض أنها موجودة بذاتها، ونحن متآلفون مع قوة هذا النوع من الانصهار من الآفاق المبكرة على نحو رئيس. إن عملية الانصهار هذه تكون، في تراث ما، عملية مطردة باستمرار، فيتحد القديم والجديد - دائماً - في شيء ذي قيمة حيّة، من دون أن يُمنح أحدهما الصدارة من الآخر صراحة"<sup>(1)</sup>.

يتعيّن علينا إذاً، فهم الوظيفة الأساسية للثقافة؛ حتى نفهم تبلور الظاهرة الثقافية إزاء مشكل الخطاب ونظامه الإشاري المعقّد، فالثقافة تحافظ على ديمومتها وصيرورتها من خلال معناها داخل الخطابات، فنتنقل إلى الخطابات في صيغ وأشكال متعددة؛ ليتم تداولها بشكل ما،

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ص 417.



المؤسس في الثقافة هو فعل معرفي في جوهره، والذاكرة الجمعية لا تصبح واقعاً معرفياً، إلا عندما تصبح قادرة على إنتاج الأنساق الثقافية التي تتضمن المعرفة؛ ومن ثم تنشأ هيمنة المعنى النسقي وسيطرته على عقل الفرد بعملية تداول لسانية داخل الخطاب، وعندما تختلط الأنساق الثقافية بالخطابات، فإن الغموض يسيطر عليها؛ ليتعاضد دور النقد في التفكير، والتحليل، والتأويل، واستنباط رؤى فكرية تُسهم في تقدّم الفكر وارتقائه.

وأهم الروافد الثقافية التي ساهمت في بلورة الخطاب الشعري العربي وتشكيله ما يلي:

#### أ - الدين :

يؤكد شارلز بيرس أن "البيت، والحدث، والبنية، والحركة، والصرخة، والصمت كل شيء يمكن أن يكون علامة، أو أن يصبح علامة، بشرط أن يُحيل إلى شيء آخر. ولكن هذا ليس ممكناً إلا إذا كان من الممكن أن تنشأ علاقة ما بين ما هو حاضر (العلامة) وما هو غائب (مرجعها). وتُعدّ هذه العلاقة علاقة تشابه بشكل أساس؛ وذلك لأنه يجب أن تمتلك العلامة ومرجعها المحتمل شيئاً مشتركاً"<sup>(1)</sup>.

إن استدعاء الرافد الديني المتعالي في الخطاب الشعري العربي، يُشير إلى بُعد تداولي خاص لهذه الخطاب؛ لما لهذا الرافد من أثر في نفس المتلقي العربي على مرّ التاريخ، واشتراك هذه الخطابات مع

(1) آرت فان زويست، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، مجموعة من المؤلفين، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2004م، ص 43.

هذا الرافد في المعنى، يُعطي هذه الخطابات بالضرورة معنى متعالياً أيضاً، وقارئ هذه الخطابات كلما تقدّم وأنعم النظر في قراءتها؛ امتلك انطباعاً متعالياً عن هذه الخطابات، وربما يكون هذا هو الهدف الأساس الذي يسعى إليه المبدع في هذا السياق، فتعمّد الفرزدق إقامة التماثل بين شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي في خطابه الشعري اللاحق، وشخصية "يام" ابن نوح عليه السلام في المرجع القرآني المتداول، يؤكد إصرار الفرزدق على تداول شخصية "الحجاج" مقترنة بشخصية "يام" الذي رفض النصيحة من والده، وبنفس المعنى الذي تداولت فيه شخصية "يام"، وهذا الربط بين الشخصيتين داخل الخطاب الشعري، عمل ذو نظام تداولي، يغوي القارئ؛ لارتباطه بالمرجع ذي الدلالة المتعالية؛ مما يجعلنا نفهم الغنى المعرفي القائم في إمكانات التداول العلاماتي واستراتيجياته.

يقول الفرزدق<sup>(1)</sup>:

عَجِبْتُ إِلَى الْحَجَّادِ أَيُّ إِمَارَةٍ	أَرَادَ لَأَنْ يَزْدَادَهَا أَوْ دَرَاهِمِ
وَكَانَ عَلَى مَا بَيْنَ عَمَّانَ وَاقِفًا	إِلَى الصَّيْنِ قَدْ أَلْقَا لَهُ بِالْخَزَائِمِ
فَلَمَّا عَتَا الْحَجَّادُ حِينَ طَغَى بِهِ	غِنًى قَالَ: إِنِّي مُرْتَقٍ فِي السَّلَالِمِ
فَكَـ كَمَا قَالَ ابْنُ نُوحٍ سَأَرْتُقِي	إِلَى جَبَلٍ مِنْ خَشْيَةِ الْمَاءِ عَاصِمِ
رَمَى اللَّهَ فِي جُثْمَانِهِ مِثْلَ مَا رَمَى	عَنِ الْقِبْلَةِ الْبَيْضَاءِ ذَاتِ الْمَحَارِمِ
جُنُودًا تَسُوقُ الْفِيلَ حَتَّى أَعَادَهَا	هَبَاءً وَكَانُوا مُطَرِّحِي الطَّرَاخِمِ

إن قصة سيدنا نوح عليه السلام، وقصة أصحاب الفيل، قد شكلتا فكر

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، نقائض جرير والفرزدق، طبع في مدينة ليدن المحروسة، هولندا، مطبعة بريل، 1907م، القصيدة التي تحمل رقم (51)، ص 348.

الفرزدق حين قال هذه الأبيات؛ لأننا نلاحظ اتفاقاً بين الآيات الكريمة التي يقول فيها المولى ﷺ<sup>(1)</sup>: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ \* وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ \* قَالَ سَاوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾.

وقول الشاعر في الأبيات السابقة:

فَكَانَ كَمَا قَالَ ابْنُ نُوحٍ سَأَرْتُقِي إِلَى جَبَلٍ مِنْ خَشْيَةِ الْمَاءِ عَاصِمٍ  
 إن قراءة الفرزدق الفاعلة للتراث، تستند في أهميتها علي الفعل  
 القرائي الإبداعي عبر فترات زمنية متباعدة، والذي يعتمد علي الكشف  
 والفحص وإقامة علاقة إيجابية مع التراث، والمعني في أبيات الفرزدق  
 يكتسب قيمته الفنية الملائمة من خلال تداخله النشاط والفاعل مع  
 المعني في الآيات القرآنية؛ لأن المعني - هنا - يمثل العنصر الطاعي  
 في طبيعة هذه العلاقة، ويتقلص دور المفردة - كلفظ - عند حد الإشارة  
 "ابن نوح - سأرتقي - جبل - الماء - عاصم" أمام ما تشير إليه من معانٍ،  
 فالفرزدق مشغول بإنتاج المعني من خلال تبني بعض الفروض في  
 محاولة لإعطائها قيمتها؛ ليصبح أكثر وعياً بمعرفة طبيعة هذه العلاقة  
 وفهم آلياتها.

كما نلاحظ اتفاقاً بين قول المولى ﷺ<sup>(2)</sup>: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ \* أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ \* وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ \* تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ \* فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ﴾.

(1) سورة هود، الآيات 40-43.

(2) سورة الفيل، الآيات 1-5.

وقول الفرزدق:

رَمَى الله في جُثْمَانِهِ مثل ما رَمَى      عَنِ الْقِبْلَةِ الْبَيْضَاءِ ذَاتِ الْمَحَارِمِ  
جُنُوداً تَسُوقُ الْفِيلَ حَتَّى أَعَادَهَا      هَبَاءً وَكَانُوا مُطَرِّخِمِي الطَّرَاخِمِ

نلاحظ - هنا - تطابقاً بين شخصية الحجاج بن يوسف وشخصية "يام" ابن سيدنا نوح عليه السلام بوجهها المأسوي، "الحجاج" بطمعه وطغيانه وعصيانه وتطلعاته، و"يام" بالإعراض عن طاعة أبيه وتكبره؛ فكانت نهاية كل منهما، فَرَبَطُ الشاعر بين الشخصية، شخصية "الحجاج" المعاصرة له آنذاك، وشخصية "يام" التراثية المتخيلة، يشير إلى قراءة الشاعر الواعية للتراث، وترسب الثقافة التراثية في ذهنه، ويكشف عن مهارة الشاعر في كيفية استدعاء هذه الترسبات وتوظيفها؛ للتعبير عن موقف جديد. كما نلاحظ تطابقاً - ثانياً - بين عشيرة الحجاج بن يوسف، وبين أبرهة الحبشي وعشيرته، حين أرادوا هدم بيت الله الحرام؛ فكانت النهاية المأسوية لهم جميعاً. فالمعني في الأبيات يوضح حرص الفرزدق على إقامة علاقة بين شخصيات تراثية معقدة لها بُعد ثقافي في وعي المتلقي آنذاك، وبين شخصيات حاضرة مركبة؛ لتأكيد مصداقية الحدث التاريخي أو الثقافي، وما آل إليه، والتنبيه على خطورة الوضع الجديد، وما سيؤول إليه لاحقاً.

والعلاقة بين هذه الشخصيات لا تأخذ بُعْداً واحداً، بل تبدو متعددة الأبعاد الجوهرية والمستويات الشكلية، ويتم بلوغ المعني صحيحاً للقارئ عن طريق معرفته أبعاد العلاقة بين الشخصيات التراثية وبعدها الثقافي، والشخصيات الراهنة المعاصرة وبعدها العلاماتي؛ لأن المعني - هنا - يرتبط بما وراء اللغة، أو فيما يتعلق بشفراتها ورموزها، وعلى هذا، فإن المتلقي سيكون فاعلاً إيجابياً لحظة بلوغه المعني، ويصبح عنصراً فاعلاً في العملية الإبداعية.

إن طرائق تعبير الشاعر عن الأفكار، تحمل علامات لغوية داخل الخطاب، وتُحيل هذه العلامات إلى ثقافات ومعارف شتّى، ينبغي للمتلقي أو المؤوّل الوعي بها؛ لأنّ عدم الوعي بها؛ يُحيلها إلى ركام لغوي صامت، والشاعر حين يضعها في إطارها الخطابي الجديد، فإن الخطاب الشعري يكسبها شعريتها، والخطاب السردي يكسبها سرديتها، وقابليتها للتداول تمنحها صفاتها الشعرية والسردية، وتجريد أي فكرة من صياغتها الشعرية، يُعدّ تدميراً لها بوصفها شعراً. فالعلامات اللغوية في الأبيات السابقة، تُحيل إلى أفكار متداولة في النص القرآني، وتداولها في الخطاب الشعري؛ أضفى عليها صفات دينيّة لها مصداقيّتها الخاصة لدى المتلقي، وانتقالها من السياق الديني - في القرآن الكريم - إلى السياق الاجتماعي الشعري، منحها الحق في عدم تجريدنا لبُعدها الديني في السياق الشعري، وأضفى عليها السياق الشعري معنى الشعرية، فاكسبت أبعاداً شعرية جمالية ومعرفية في سياق السباق المحموم بين ذاتين، تحاول إحداها إثبات نفسها على حساب الأخرى، هذا بالإضافة إلى بُعدها الديني المعروف في النص القرآني، ومن ثمّ يمكن القول: بأنّ هذا التراكم المعرفي الذي يكمن خلف هذه العلامات، هو الذي أعطاه قيمتها الخاصة في الخطاب الشعري، ووعي الشاعر بالخلفية المعرفية التي تكمن خلف العلامات، هو الذي سوّغ له إعادة استخدامها وتداولها داخل الخطاب الشعري الخاص. مع الوضع في الاعتبار أنه بوسع أي شاعر آخر الاعتماد على نفس الموروث الثقافي دون أن يكون موفقاً على مستوى العبارة، أي على مستوى الصياغة الشعرية، فالموضوعات الثقافية لا تمنح بالضرورة قيمة فنيّة عند جميع من يقولون شعراً. وعلى هذا لا يمكننا الاستغناء عن دراسة البنية الأسلوبية واللسانية وعلاقتها بنظام الخطاب، في تحديد القيمة الشعرية لأي قصيدة من القصائد.

إن فكرة التداولية الثقافية - إذاً - تبحث عن المبدأ المتحرّك في

الأفكار داخل الخطابات، كما تبحث عن الاختلافات الشكلية والجوهرية في هذه الأفكار نتيجة تداولها وانتقالها من مجال إلى مجال، والبحث التداولي الثقافي للعلامة يمر بمرحلتين:

- 1 - مرحلة استقطاب العلامة داخل الخطاب.
- 2 - فلسفة طرح العلامة للتداول بعد تمثيلها معرفياً من قبل المبدع.

يقول الفرزدق في موضع آخر يهجو جريراً<sup>(1)</sup>:

وَلَقَدْ ضَلَلْتُ أَبَاكَ تَطْلُبُ دَارِمًا      كَضَلَالٍ مُلْتَمِسٍ طَرِيقَ وَبَارٍ  
لَا يَهْتَدِي أَبَدًا وَلَوْ نُعِتَتْ لَهُ      بِسَبِيلٍ وَارِدِهِ وَلَا إِضْدَارٍ  
قَالُوا عَلَيْكَ الشَّمْسُ فَاقْصِدْ نَحْوَهَا      وَالشَّمْسُ نَائِيَةٌ عَنِ السُّفَارِ  
لَمَّا تَكَسَّعَ فِي الرَّمَالِ هَدَّتْ لَهُ      عَرْفَاءُ هَادِيَةٌ بِكُلِّ وَجَارٍ  
كَالسَامِرِيِّ يَقُولُ إِنْ حَرَّكَتُهُ      دَعْنِي فَلَيْسَ عَلَيَّ غَيْرُ إِزَارِي

فالفرزدق يربط - هنا - بين شخصية جرير المعاصرة له، حيث يهجو به بأنه أضل قومه، وبين شخصية السامري التراثية "المتخيلة" الذي أضل قوم موسى عليه السلام من بعده فمعنى "الضلال" يمثل العنصر الطاغوي في هذه الأبيات، وترسب هذا المعنى في ذهن الفرزدق من خلال وعيه بقول الله تعالى<sup>(2)</sup>: ﴿وَمَا أَعْجَلَكَ عَنْ قَوْمِكَ يَا مُوسَى \* قَالَ هُمْ أَوْلَاءُ عَلَى أَثَرِي وَعَاجِلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَى \* قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ \* فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَالَ يَا قَوْمِ أَلَمْ يَعِدْكُمْ رَبُّكُمْ وَعَدًّا حَسَنًا أَفَطَالَ عَلَيْكُمُ الْعَهْدُ أَمْ أَرَدْتُمْ أَنْ يَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبٌ مِنْ رَبِّكُمْ فَأَخْلَفْتُمْ مَوْعِدِي﴾.

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (49)، ص 330.

(2) سورة طه، الآيات 83-86.



فمعنى "الضلال" مرتبطٌ بشخصية السامري التراثية، والفرزدق يربط بين هذا المعنى وهذه الشخصية المتخيلة، وبين المعنى نفسه وشخصية جرير المعاصرة، وعليه؛ لا يستطيع المتلقي إدراك عمق الصورة الفنية الهجائية التي رسمها الفرزدق لجرير في الأبيات السابقة، إلا إذا كانت لديه الخلفية المعرفية الكاملة بقصة سيدنا موسى ﷺ مع قومه، وقومه مع السامري من بعده.

وجرير - المعاصر للفرزدق - لم ينس التراث العقائدي المتمثل في الكتب المقدسة "مزامير داود"، فيقول يمدح خالد بن عبد الله القسري<sup>(1)</sup>:

فإن التي يوم الحمامة قد صَبَا لها قلبٌ توابٍ إلى الله ساجِدٍ  
لقد كان داءٌ بالعراقٍ مما لقوا طبيباً شفا أدواءهم مثلَ خالدٍ

إن التراث العقائدي عند الشعراء لم يقتصر على القرآن الكريم فحسب، بل امتد عند جرير في هذا النص إلى مزامير داود ﷺ، وكل هذه الروافد أصبحت بمثابة الموروث الثقافي والفكري للشعراء وأصبحت ملكاً لهم، والشاعر وهو يشكل خطابه يضع في اعتباره هذه الروافد.

وبيتا جرير السابقان، يتضمنان دعوة للإقلاع عن الخوف والتردد الذي صاحبه، نتيجة فراق محبوبته وحزنه عليها، والذهاب إلى خالد بن عبد الله القسري، ذلك الطبيب الشافي، وكما أنقذ الله تعالى نبيه داود وتاب عليه بعد أن فتنه الشيطان، الذي تمثل له في صورة الحمامة<sup>(2)</sup>،

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (103)، ص 986.

(2) راجع القصة كاملة في: أبو جعفر محمد ابن جرير الطبري، "تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة 1387هـ / 1967م، ص 479-483. ويروى أن النبي داود ﷺ قد قَسَمَ الدهر ثلاثة أيام: يوماً يقضي فيه بين الناس، ويوماً يخلو فيه لعبادة ربه، ويوماً يخلو فيه لنسائه، وكان فيما يقرأ من الكتب أنه يجد فيه فضل إبراهيم

فإن خالد بن عبد الله سوف ينقذ جريراً من هذا السقم الذي لحق به؛  
نتيجة فراق محبوبته، يشير إلى ذلك البيت الذي يقول فيه جرير:

وإن فتن الشيطان أهل ضلالةٍ      لقوا منك حرباً حميها غير باردٍ  
ولكي يتسنى لنا فهم أبيات جرير معرفياً يجب فهم قصة داود عليه السلام  
كما نلاحظ تداخلاً - واضحاً - بين المعنى في الحديث الشريف<sup>(1)</sup>. عن  
أبي موسى رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال "مثل المجلس الصالح وجليس  
السوء، كحامل المسك ونافخ الكير، فحامل المسك إما أن تبتاع منه،  
وإما أن تجد منه ريحاً طيباً، ونافخ الكير، إما أن يحرق ثيابك وإما أن  
تجد منه ريحاً خبيثة" والمعنى في قول جرير<sup>(2)</sup>:

وأنت ابن قينٍ يا فرزدق فازدهرُ      بكيرك إن الكير للقين نافعُ  
فإنك إن تنفخ بكيرك تلقنا      نعد القنا والخيل يوم نقارعُ  
ألا إنما مجد الفرزدق كيره      وذخر له في الجنبتين قعاعُ

وإسحاق ويعقوب، فلما وجد ذلك فيما يقرأ من الكتب قال: يا رب أرى الخير  
كله قد ذهب به آبائي الذين كانوا قبلي فأعطني مثل ما أعطيتهم، قال: فأوحى الله  
إليك أن آباءك ابتلوا ببلايا لم تبتل بها، ابتلي إبراهيم بذبح ابنه، وابتلي إسحاق  
بذهاب بصره، وابتلي يعقوب بحزنه على ابنه يوسف، قال: يا رب ابتلني بمثل  
ما ابتليتهم به، وأعطني مثل ما أعطيتهم. قال: فأوحى إليه أنه مبتل فاحترس.  
قال: فمكث بعد ذلك ما شاء الله أن يمكث إذ جاء الشيطان قد تمثل في صورة  
حمامة من ذهب، حتى وقع عند رجله وهو قائم يصلي، قال: فمد يده ليأخذه  
فتنحى فتبعه، فتباعد حتى وقع في كوة، فذهب ليأخذه، فطار من الكوة، فنظر:  
أين يقع فيبعث (أي يتبع أثره) في أثره، قال: فأبصر امرأة تغتسل على سطح  
لها، فرأى امرأة من أجمل النساء خلقاً، فحانت منها التفاتة فأبصرته، فألقت  
شعرها فاستترت به، قال: فزاده ذلك فيها رغبة...

(1) محمد فؤاد عبد الباقي، اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان البخاري  
ومسلم، دار الحديث، الطبعة الأولى 1994م، ج 3، ص 156.

(2) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (65)، الأبيات ص  
690، 691.

نلاحظ - في الأبيات - تطابقاً بين شخصية الفرزدق وشخصية نافخ الكير في الحديث الشريف، كما نلمح الدعوة الصريحة في النهي عن إقامة صداقة مع الفرزدق، فهو كحامل الكير، إما أن يحرق ثيابك وإما أن تجد منه ريحاً خبيثة. ثم يقيم جرير في أبياته مقارنة غير متكافئة بينه وبين الفرزدق، فالفرزدق في الوقت الذي ينفخ بكيره، نجد جريراً يُعدّ الخيل والدروع ليوم النزال. ولا يمكننا فهم عمق الصورة التي رسمها جرير للفرزدق إلا في ضوء فهمنا لقبح صورة نافخ الكير في الحديث الشريف السابق، وما تشير إليه من سلوكيات ينهى عنها الدين.

إن هذه الصور، تعبّر عن جانب مظلم في الإنسان، واكتسبت هذه الصفة من خلال تعمّد جرير إقامة علاقة بين شخصية الفرزدق - في الأبيات - وشخصية نافخ الكير - في الحديث الشريف -، غير أنها بمواضعها التوزيعيّة داخل خطاب جرير الشعري، تمثّل هجاءً مريراً، حيث ذكر بطريقة الربط المباشر بين شخصية نافخ الكير المؤذية بالفعل أو بالتواصل، وشخصية الفرزدق.

إن هذه الشخصيات التراثيّة/الثقافية، تعمل كعلامات وفق صيرورة محددة، يحددها الشاعر، تبدأ من إنتاج العلامة بمعناها اللفظي، ثم بما تُحيل إليه لمتلقي الخطاب وأثرها فيه، ويتضح البُعد التداولي للمفردات من خلال انطلاق مفاهيم "الأنا"، و"الأنت" من تصوّرات متداولة تتولّد في ذهن المتكلّم نفسه، وعن "الآخر"، ويشارك معهما المتلقي آنذاك؛ لأن الشاعر لا يرغب في أن تظل معاني العلامات محصورة في إطارها اللغوي الخاص، بل يسعى إلى إخراجها إلى مجالها التداولي المعروف، بتشكيل موقف سلبي من "الأنت" وناقماً عليها، من خلال إدخالها في علاقة خطائية متخيّلة مع شخصية ثقافية/تراثيّة سلبية معروفة ومتداولة اجتماعياً، ثم بحُكم عوامل ثقافية واجتماعية، ينتقل الـ "أنت" من مجرد "آخر" إلى تشكيل صورة منمّطة عنه؛ من خلال تداول هذه الصورة شعرياً.

إن ما يمنح الشاعر موقفاً مختلفاً في رؤيته للعالم، لا يكمن في تكرار تجارب السابقين، وصورهم، وأفكارهم، وإنما يكمن في آلية استخدامه للغة السابقين، وصورهم، وأفكارهم، ومهما كانت إمكانيات المبدع في تبني إطار عقلي مختلف، فإنه لا ينسى رؤيته الفكرية للسابقين؛ لأن هؤلاء السابقين يدخلون في علاقات مباشرة وغير مباشرة مع اللاحقين؛ لأنهم لا يمتلكون حقيقتهم الخاصة في ذواتهم فحسب، بل في علاقة اللاحقين بهم أيضاً "إنه من المُحال فهم ما يقوله العمل الأدبي إن لم يكن يتحدث عن عالم مألوف لنا، يمكن أن يجد نقطة تماس بما يقوله النص"<sup>(1)</sup>.

فاستدعاء الشاعر العربي لقضايا التراث، يشير إلى وعيه بهذه العلاقة الخاصة التي تُسهم في تأكيد حقيقة إنسانية جوهرية؛ وممارسة هذه العلاقات على النحو السابق، تؤكد قبول الشاعر اللاحق لها، وكأن ما يُقال فيها، هو ما يُقال له هو، وتطابق الرؤية اللغوية بين السابق واللاحق، يؤدي دوراً مهماً في إنجاح هذه العلاقة.

## ب - التراث الشعري العربي:

إن علاقة الشاعر بتراثه الشعري علاقة لا حدود لها، إنها علاقة تعتمد على حرية الشاعر في التصرف في كل معنى، بل كل لفظ يأتي من الماضي أو يرصده الحاضر، إنها باختصار علاقة توسط بين الماضي والحاضر، والعلاقة تعني التفاعل، انطلاقاً من مبدأ راسخ في التحليل التداولي للخطابات، وهو مبدأ الاشتراك بين الماضي والحاضر في عملية الإبداع، فالشاعر يتحدث إلى الحاضر من خلال الماضي، ويتضمن الحديث تداول صيغ معينة في هيئة علامات، تُحيل على تراث بشري له قيمته الأدبية والمعرفية.

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ص 575.

إن مهمة فهم التراث والوعي به، تتضمن اكتساب أفق معرفي ملائم، ولكي نتمكن من فهم ما يُحاول الشاعر فهمه واستيعابه استيعاباً موضوعياً، ينبغي لنا وضع أفكارنا مع أفكار التراث في علاقة ذات أفق معرفي جديد، يمكننا من إنتاج أفكار جديدة؛ لأن هذه العلاقة ستكون محدّدة بأطر معرفية خاصة، تُسهم في توسيع آفاقنا المعرفية والنقدية، بما يجعل أفكارنا حول التراث أكثر عمقاً ووضوحاً، يجب علينا - إذاً - فهم التراث بطرائق مختلفة، فالفهم على هذا النحو، يزيد من فعاليّات الفكر حول التراث، و" الفهم في الواقع، ليس فهماً أفضل، لا بمعنى معرفة الموضوع معرفة أرقى نتيجة وضوح الأفكار، ولا بمعنى الرقيّ الأساسي الذي يتمتّع به الوعي مقارنة بالإنتاج اللاواعي. ويكفي أن نقول: إننا نفهم بطريقة مختلفة، هذا إذا كنّا نفهم"<sup>(1)</sup>.

وقد كان الشعراء والنقاد العرب على وعي بهذا في إطار أفقهم المعرفي الخاص، فيقول كعب بن زهير<sup>(2)</sup>:

ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعاً      أَوْ مُعَادَاً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا  
ويقول أبو هلال العسكري عن الشعراء إذا أخذوا المعاني ممن تقدمهم: "أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، فإذا فعلوا ذلك؛ فهم أحق بها ممن سبق"<sup>(3)</sup>.

و يقول الجرجاني: "ومتى أنصفت؛ علمت أن أهل عصرنا الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد إلى المذمة؛ لأن من تقدمنا قد

(1) السابق، ص 406.

(2) شرح ديوان كعب زهير، صنعه السكري، دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1950م، ص 154.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952م، ص 202.

استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، ولهذا آخذ على نفسي ولا أري لغيري بَتّ الحكم على شعر بالسرقة"<sup>(1)</sup>.

ويقول المرزباني: "ولا يُعذر الشاعر في سرقة، حتى يزيد في إضاعة المعني، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسمح له بذلك معني يفضح به ما تقدم، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظرة مستغنٍ عنه لا فقير إليه"<sup>(2)</sup>.

إن الشاعر وهو يصنع حاضره الشعري، يتتمي - في الوقت نفسه - إلى تراثه ولا ينفصل عنه؛ لأن العمل الشعري يعلو على الشخصية، ولا يقف عند حدها، ولا بد أن يتجاوز الشخصية الفردية ويسمو بها إلى ما هو أبعد وأعمق، وتؤكد قصه ابن منظور هذا الرأي، فقد روي ابن منظور أن أبا نواس الشاعر قد استأذن خلف الأحمر في نظم الشعر، فقال له: لا إذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها، فقال له: لا إذن لك إلا أن تنساها فذهب إلى بعض الديرة، وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر، فقال: قد نسيها حتى كأن لم أكن أحفظها قط، فقال له: الآن أنظم الشعر"<sup>(3)</sup>.

والرواية السابقة تنطوي على عدة أمور: أهمها على الإطلاق: أن الشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا استوعب التراث وحفظ أراجيزه ومقطوعاته وقصائده، وهذا الحفظ ليس هدفاً في حد ذاته، فقد حرّم خلف الأحمر على أبي نواس قول الشاعر إلا أن ينسى ما حفظه؛ لأن

(1) عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت - لبنان، (د - ت)، ص 315.

(2) المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر بالقاهرة، 1965م، ص 487.

(3) ابن منظور، أخبار أبي فواس، القاهرة 1924م، ص 55.



الغاية من الحفظ في هذه الحالة أن يعي الشاعر التراث، ويستوعبه استيعاباً يوجهه عندما يبدأ في نظم الشعر مرة أخرى.

وعلى هذا يمكننا القول: إن عملية قراءة أي نص من النصوص قراءة واعية تستلزم وجود خلفية تراثية، إلى جانب المعرفة التامة بالأعراف والتقاليد الشعرية، التي ينتسب إليها النص، وإلا استحال علينا فهمة وفك رموزه وحلّ شفراته.

ويذهب بعض المعاصرين إلى أنه "منذ اللحظات الأولى التي يجرب فيها الشاعر أدواته أو يكتب فيها قصيدته، أو يبدع عملاً شعرياً ذا شكلٍ ما، يكون حتى هذه اللحظة قد عرف بعضاً من تراثه، وتعرّف على طريقة توظيف هذه الأدوات في تشكيل النص الشعري، ويكون قد أَلَمَّ ببعض التقاليد الشعرية الموروثة التي تحفظ للنص عربيته وشعريته، ويكون قد ضبط علاقته بالشعر والتراث... لذا فالتعرف على مكونات الشاعر كذات مبدعة ضمن ذوات مبدعة كثيرة، لا بد أن يصل بنا إلى معرفة بطبيعة نصه، وفهمه لماهيته وماهية الشعر والتراث كليهما"<sup>(1)</sup>.

وهذا ما يؤكّده أيضاً بعض المعاصرين "النص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إلى الأدب فحسب، بل بالعود إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل الأسلوب والتقاليد الفنية... فلا نشأة لنصوص انطلاقاً مما ليس بنصوصاً، وكل ما يوجد دائماً إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص"<sup>(2)</sup>.

إن علاقة الشاعر بتراثه الشعري، علاقة متعددة الدلالات ومتشابكة الأطراف، لم يكن الشاعر فيها محاكياً، بل مبدعاً ومتجاوزاً. إن الشاعر

---

(1) مدحت الجيار، الشاعر والتراث "دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث"، دار القديم بالقاهرة، الطبعة الأولى 1995م، ص 17، 18.

(2) تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، بالاتفاق مع دار لوسوي بباريس، الطبعة الثانية 1990م، ص 76.

يُمثّل البوتقة التي تنصهر فيها أفكار الشاعر بالتراث؛ ليخرج لنا النص الجديد، الذي يجمع بين خبرة الماضي والتراث، ورؤية الحاضر الثقافية والفكرية آنذاك.

وسوف نعمل إلى دراسة نماذج مختلفة من الشعر؛ لتوضيح كيف ترسبت المعاني والصور الشعرية التراثية في أذهان الشعراء، وتدوولت في خطاباتهم، ولنعرف إلى أي مدى نجح الشاعر في توظيف المعاني السابقة في تداولية الخطابات اللاحقة.

يقول جرير<sup>(1)</sup>:

أَغْرَكَ مِنِّي إِنَّمَا قَادَنِي الْهَوَىٰ      إِلَيْكَ وَمَا عَهْدُ لَكُنَّ بِدَائِمِ  
أَلَا رُبَّمَا هَاجَ التَّذْكَرُ وَالْهَوَىٰ      بِتَلْعَةٍ إِرْشَاشِ الدَّمُوعِ السَّوَاجِمِ

إن رؤية جرير لهذا الموقف، عبّر عنها بتداول مصطلحات وعبارات طرحها امرؤ القيس في أبياته؛ ومن ثمّ لا تكمن القيمة المعرفية لأبيات جرير في ذاتها، بل في انتسابها لأبيات امرئ القيس، التي تلقي بظلالها على المعنى في أبيات جرير، ويمكن أن يلقي المعنى في أبيات جرير بظلاله على أبيات شاعر لاحق.. وهكذا، وهذا يشير إلى أن رؤية الشاعر للعالم أو لقضاياه، يمكن أن تتسع في الخطابات الأخرى، فأبيات جرير، تستوعب في ذاتها رؤية العالم السابق بلغة أخرى.

ويقول امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

أَغْرَكَ مِنِّي أَنَّ حُبَّكَ قَاتِلِي      وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ  
وَمَا زُرْفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَقْدَحِي      بِسَهْمَيْكَ فِي أَغْشَارِ قَلْبٍ مُّقْتَلِ

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (52)، الأبيات ص 395.

(2) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1990م، ص 13.

عبر جرير عن هذا الموقف النسبي بتداول مصطلحات وعبارات طرحها امرؤ القيس في أبياته؛ ومن ثمّ فالقيمة المعرفية لأبيات جرير، لا تكمن في ذاتها، وإنما في انتسابها لأبيات امرئ القيس، فهي تُعدّ - معرفياً - استمرارية لغوية/ شعرية لأبيات امرئ القيس التي تلقي بظلالها على المعنى في أبيات جرير، ويمكن أن يلقي المعنى في أبيات جرير بظلاله على شعر شاعر آخر، وهذا يشير إلى أن كل رؤية للعالم، أو لقضاياها، يمكن أن تتسع في تجارب أخرى، فهي - أبيات جرير - تستوعب في ذاتها، رؤية العالم السابق بلغة أخرى، حيث تُصوّر أبيات امرئ القيس السابقة لحظات الإفاقة التي عاشها بعد وقوفه على الأطلال. وتعد لحظة الإفاقة هذه - والتي تتمثل في إدراك الشاعر لمدى خطورة استمرار هذا العبث واللغو على حياته من ناحية، ومخاطبة المحبوبة من ناحية أخرى - تذكيراً لمعنى النماء والخصوبة عن طريق الغزل، ومقاومة الجذب الذي أثاره الوقوف على الأطلال في نفسية الشاعر؛ تمهيداً لمقاومة خصومه الذين يتربصون به، وتؤكد الأبيات التالية هذه الفكرة، حيث يقول امرؤ القيس<sup>(1)</sup>:

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً      إِذَا مَا اسْبَكَرْتُ بَيْنَ دِرْعٍ وَمَجُولِ  
تَسَلَّتْ عَمَايَاتِ الرَّجَالِ عَنِ الصُّبَا      وَلَيْسَ هَوَايَ عَنْ هَوَاهَا بِمُنْسَلِ

أما أبيات جرير، فقد ترسبت فيها - تقريباً - معظم معاني أبيات امرئ القيس، فلحظات الإفاقة التي عاشها امرؤ القيس في أبياته بعد وقوفه على الطلل، عاشها أيضاً جرير بعد وقوفه على الطلل، وخطاب كلا الشاعرين (أغرك منى أن حبك قاتلي، لامرئ القيس، وأغرك منى إنما قادني الهوى، لجرير) يعد بمثابة نقطة التحول المهمة التي ساعدت كلا الشاعرين على الخروج من الموقف الطللي بكل ما يحمله من أبعاد

(1) السابق، ص 18.

مأسوية داخل وعى الشاعر، أو من موقف الحلم إلى الحقيقة - إذا جاز التعبير - تمهيداً لمقاومة خصمهما في الجزء التالي من القصيدة، وتؤكد الأبيات التالية لجريير هذه الفكرة، فيقول بعد هذا الموقف مباشرة<sup>(1)</sup>:

وَأَقْفَرَ وَاِدِي ثَرَمَدَاءَ وَرُبَّمَا      تَدَانِي بِذِي بَهْدَا حُلُولِ الْأَصَارِمِ  
لَقَدْ وَلَدَتْ أُمُّ الْفَرَزْدَقِ فَاجِرًا      وَجَاءَتْ بِوَزَوَازٍ قَصِيرِ الْقَوَائِمِ  
وَمَا كَانَ جَارٌ لِلْفَرَزْدَقِ مُسْلِمٌ      لِيَأْمَنَ قِرْدًا لَيْلُهُ غَيْرُ نَائِمِ  
يُوصِّلُ حَبْلِيهِ إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ      لِيَرْقَى إِلَى جَارَاتِهِ بِالسَّلَالِمِ

ونستطيع القول: إن خطاب جريير الشعري، استدعى الخطاب التراثي ممثلاً في خطاب امرئ القيس السابق، والعلاقة بين الخطابين تنطوي على تنوع كبير، فكلا الشاعرين أفاق من الحلم الذي راوده لحظة الوقوف على الأطلال، فلا عودة للوصال مع المحبوبة مرة أخرى، ولكن امرأ القيس أفاق بعد فترة زمنية طويلة قضاها في عبث ولهو مع الفتيات، أما جريير، فلم يغرق نفسه في هذه العلاقات. والشاعران كلاهما واجها خصومة، لكن خصوم جريير أشد وأشرس، فهو بسبيل التغلب على الفرزدق من ناحية، والقصيدة "الأخرى" من ناحية أخرى.

وهنا يصبح خطاب امرئ القيس خطاباً مركزياً، اتخذ جريير هدفاً لإقامة حوار فاعل ومثمر معه، ووسيلة جريير إلى ذلك، مجموعة من التعبيرات الإيحائية تداولها داخل خطابه؛ ليمنحه قيمةً جمالية ذات أبعاد دلالية عميقة، هذا الحوار أثمر خطاباً جديداً، من ناحية، وأعاد قراءة خطاب امرئ القيس بآلية مغايرة من ناحية أخرى، والقراءة من هذا المنطلق تعطي قيمة جديدة للخطابين معاً في ضوء تحاورهما الفاعل. إن ماضينا الخاص، والماضي الآخر الذي يتجه إليه وعينا التاريخي،

(1) أبو عبيدة، نقائض جريير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (52)، الأبيات ص

يساعدان على تشكيل هذا الأفق المتحرّك الذي تعيش الحياة الإنسانية دائماً خارجه. والذي يحددها كإرث وتراث.

إذاً، يتطلّب فهم التراث - لا شك - أفقاً تاريخياً، ولكن من غير الصحيح أننا نحظى بهذا الأفق عبر نقل أنفسنا إلى داخل حالة تأويلية، ففي الحقيقة، يتوجب أن يكون لدينا دائماً أفق كيما نستطيع نقل أنفسنا إلى حالة ما. ولكن، ماذا نعني بـ "نقل أنفسنا"؟ لا يعني بالتأكيد تجاهل أنفسنا. وهذا ضروري بالطبع، بقدر ما يتعيّن علينا تخيل الحالة الأخرى. ولكن يتعيّن علينا بالضبط أن نحمل أنفسنا إلى داخل هذه الحالة الأخرى. وهذا هو فقط المعنى التام لـ "نقل أنفسنا". فإذا ما وضعنا أنفسنا في محل شخص آخر مثلاً، حينذاك، نستطيع فهمه - أي نعي آخريته، تلك الآخريّة التي هي فردية الشخص الآخر غير القابلة للانحلال - من خلال وضع أنفسنا موضعه"<sup>(1)</sup>.

إن جريراً يتحدّث في خطابه عن الحضور/المتلقي من خلال الغياب/المرجع؛ بهدف أن يكون لخطابه الغاية المرجوة منه، وجعل نفسه مشاركاً لامرئ القيس في كل همومه وأحزانه، مع فارق أساس، وهو أن لحظات الإفاقة عند جريّر أسرع من امرئ القيس، ولهذه الممارسة دلالتها الخاصة في سياق الهجاء، وهذا أدعى إلى التأثير في المتلقي بأن جعل جريّر/الحاضر جزءاً لا يتجزأ من الماضي، ومشاركاً في المضمون المعرفي للخطاب؛ بما يسمح لخطابه بعملية تداول واسعة.

وإذا حاولنا تفسير هذه الممارسة؛ فإنه ينبغي لنا الانطلاق من الثقافة/المرجع بشتّى مظاهرها في الخطابات (الأنساق - الصيغ اللغوية - المفردات - الموضوعات المتداولة..) بوصفها البنية الأم في العملية التداولية؛ لنصل إلى فهم استراتيجيات الموضوعات المتداولة داخل الخطابات الجديدة، أي التمثيل الخطابي للثقافة، وهذه العملية تمرّ

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ص 415.

عبر تفاعلات الموضوع بالنسبة للمبدع، أو ذات الشاعر إلى المتلقي، الذي يكشف بوعيه عن دور العناصر المتداولة داخل الخطاب، وفي هذه الحالة يؤدي الخطاب دوره المنوط به في عملية التواصل.

إن هذه الآلية المعرفية، كفيلة بنقل الخطاب من المستوى اللغوي والبلاغي المعروف، إلى المستوى التداولي الذي يحقق من خلاله وجوده وتمييزه وسط الخطابات الأخرى، وبشكل يتجلى في وظيفته التواصلية أو التداولية، وتتجلى في مستوى ارتباط الخطاب بما يلي:

1 - صاحبه، بوصفه تعبيراً عن إشكالية أو موقف ما.  
2 - ارتباط الخطاب بالمتلقي، بوصفه تعبيراً عن موضوع متداول يهم المتلقي، ويؤثر فيه بالدرجة الأولى، وهو ما يمنحه صفة التداولية.

3 - ارتباط الخطاب بالمرجع/الثقافة، أي العلاقة بين الاثنين، وهذا الربط يحمل المتلقي على التصديق، فجير، يُحيل في خطابه على تكرار تجربة امرئ القيس الغرامية، والخطابية، وهذا يساعد تداولياً على الوعي بقضايا خطاب جرير واتساعه، بحيث صار الماضي والحاضر - على اتساعهما - نقطة في فضاء خطاب جرير المتسع.

ويقول جرير في موضع آخر<sup>(1)</sup>:

إِذَا انْتَبَهْتُ حَذَرَاءُ مِنْ نَوْمَةِ الضُّحَى  
دَعْتُ وَعَلَيْهَا دِرْعُ خَزٍّ وَمِطْرَفُ  
بِأَخْضَرٍ مِنْ نَعْمَانَ ثُمَّ جَلْتُ بِهِ  
عَذَابَ الثَّنَا طَيِّباً حِينَ يُرْشَفُ

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (61)، الأبيات ص 548، 549.



وَمُسْتَنْفِرَاتٍ لِلْقُلُوبِ كَأَنَّهَا  
مَهَا حَوْلَ مَنْتُوجَاتِهِ يَتَصَرَّفُ  
يُشَبَّهْنَ مِنْ فَرْطِ الْحَيَاءِ كَأَنَّهَا  
مِرَاضُ سُلالٍ أَوْ هَوَالِكُ نُزْفٍ  
ويقول امرؤ القيس<sup>(1)</sup>:

تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا  
مَنَارَةٌ مُمَسِي رَاهِبٍ مُتَبَتِّلٍ  
وَتُضْجِي فَتِيَّتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا  
نُثُومُ الضُّحَا لَمْ تَتَّطِقْ عَنْ تَفْضُلٍ  
إِلَى مِثْلِهَا يَرْزُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً  
إِذَا مَا اسْبَكَبَرْتُ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلٍ

يتعامل الشاعران مع الغزل، بعد أن فرغا من الحديث عن  
الأطلال، والمرأة هي الموضوع المشترك بينهما؛ ولكن الاختلاف بين  
الشاعرين، أن المرأة عند امرئ القيس غائبة، وأشبه بكائن ميتافيزيقي  
يفتقده الشاعر في الواقع، حيث يقول في أول بيت في قصيدته غير  
مصرح باسمها<sup>(2)</sup>:

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ  
بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْملٍ  
أما المرأة عند جرير فهي متعيّنة وحاضرة "حدراء" حيث يقول  
في أول بيت من قصيدته السابقة<sup>(3)</sup>:

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 18.  
(2) السابق، ص 8.  
(3) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (61)، ص 548.

عَزَفْتَ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كِدْتَ تَعْرِفُ  
وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَذَرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ

فامرؤ القيس يعين المرأة في قصيدته بطريقة معقدة، تنطوي على أبعاد ودلالات فنية متنوعة، فتارة يسميها أم الحويرث وتارة يسميها أم الرباب، ولن نتوقف كثيراً أمام تفسير هذه الدلالات، مكتفين بما ذهب إليه بعض المعاصرين، حيث يقول: "إن امرأ القيس عيّن الاسم عن طريقة الكنية، كأنه يريد أن يردد كلمة (أم) محاولاً أن يقتنص معنى الأمومة في الكنية، وترتبط هذه الأمومة بمعنى الجمال الذي جسده الشاعر في المثل، القرنفل، ريح الصبا، بذلك تؤول المرأة إلى رائحة طيبة تتضوع من المسك والقرنفل، ثم تأتي ريح الصبا فتغمر الكون بهذا الطيب"<sup>(1)</sup>.

ومن الأشعار التي تكشف عن ترسب معاني التراث الشعري القديم في أشعار اللاحقين، قول الفرزدق في قصيدته التي يمدح فيها هشام بن عبد الملك ويهجو جريراً<sup>(2)</sup>:

وَلَوْ أَنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ بْنِ حُجْرٍ      بِدَارَةِ جُلْجُلٍ لَرَأَى غَرَامِي  
لَهُ مِنْهُنَّ إِذْ يَبْكِينَ أَلَا      يَيْتَنَ بَلِيلَةَ هِيَ نِصْفُ عَامِ  
سَيُبْلِغُنَّ وَحْيَ الْقَوْلِ مِنِّي      وَيُدْخِلُ رَأْسَهُ تَحْتَ الْقِرَامِ  
أَسِيدُ ذُو خُرَيْطَةٍ بُهيمٌ      مِنْ الْمُتَلَقِّطِي قَرَدَ الْقَمَامِ  
فَقُلْنَ لَهُ نُوَاعِدُكَ الثُّرَيَّا      وَذَاكَ اللَّهُ مُرْتَفَعُ الرَّجَامِ  
فَجِئْنَا إِلَيْهِ حِينَ لَبَسَ لَيْلًا      وَهُنَّ خَوَائِفُ قَدَرِ الْحِمَامِ

(1) محمد بربري، الليل والنهار في معلقة امرئ القيس، فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف 1995م، ص 21.

(2) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (105)، الأبيات صفحات 1005-1006.

مَشِينَ إِلَيَّ لَمْ يُطْمَثَنَّ قَبْلِي      وَهَنْ أَصَحُّ مِنْ بَيُضِ النَّعَامِ  
وَبِشْنٍ جَنَابَتِي مُصَرَّعَاتٍ      وَبِشْتُ أَفْضُ أَغْلَاقِ الْخِتَامِ  
فَأَعْجَلْنَا الْعُمُودُ وَنَحْنُ نَشْفِي      غَلِيلاً مِنْ مُدَوَّرَةِ جِهَامِ  
كَأَنَّ مَفَالِقَ الرُّمَانِ فِيهَا      وَجَمْرَ غَضِي قَعْدَنَ عَلَيْهِ حَامِ  
فَمَا تَذْرِي إِذَا قَعَدْتُ عَلَيْهِ      أَسْعُدُ اللَّهَ أَكْثَرُ أَمْ جُذَامِ

القراءة الأولى لأبيات الفرزدق تشير إلى تفاعل أكثر إيجابية مع التراث؛ لأنه من الواضح أن الشاعر يعي جيداً قصة امرئ القيس يوم دارة جلجل، وغرامياته مع عنيزة، وأم الحويرث، وأم الرباب في معلقته الشهيرة، حيث يقول امرؤ القيس<sup>(1)</sup>:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحٍ      وَلَا سَيِّمَا يَوْمَ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ  
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي      فَيَا عَجَباً مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ  
يَظُلُّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا      وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُفْتَلِ  
وَيَوْمَ دَخَلْتَ الْخِذَرَ خِذْرَ عُنَيْزَةٍ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتِ إِنَّكَ مُرْجَلِي  
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعاً      عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امراً الْقَيْسَ فَاَنْزِلِ  
فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ      وَلَا تُبْعِدْنِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلِّلِ  
فَمِثْلُكَ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعاً      فَالْهَيْثُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمِ مَحْوَلِ  
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ      بِشَقٍّ وَتَحْتِي شَقَّهَا لَمْ يُحْوَلِ

إن قصة امرئ القيس في أبياته السابقة، تمثل مركزاً فكرياً ومعرفياً بالنسبة للفرزدق، وذلك لتعمد الفرزدق تداول مصطلحات تُحيل على أبيات امرئ القيس في خطابه، وهنا يبدو التاريخ - كقيمة فنية - متجدداً ومتألقاً. وتدرس النماذج الشعرية - على الرغم من التباعد الزمني

(1) ديوان امرئ القيس، ص 10، 11، 12.

بينها - تبعاً لما هو مشترك بينها، ورصد مساحة التأثير والتأثر المتصلة؛ لأننا في الحالة الأولى (التأثير) سوف نؤكد كيفية انبثاق الأفكار، وفي الحالة الثانية (التأثر) سوف نكشف عن الترابطات والعلاقات الخطابية من خلال الإحلال والإزاحة، كيف تحل فكرة محل فكرة أخرى من خلال اللغة في الخطاب الشعري. وكيف تتداول لغوياً فكرة قديمة عن طريق فكرة جديدة داخل وعي الشاعر في الخطابات.

لكي نُعطي قيمة للجديد؛ يجب أن نعترف بحاجة الجديد للقديم من خلال الإثبات، والرعاية، أو إعادة تداوله؛ لأن فاعلية القديم/ التراث، تتجلى في كونه يبعث على التطور التاريخي، وانضمامه إلى الجديد، يُعطيه قيمة أدبيّة جديدة، تُفهم في سياقها الخطابي الجديد. فليس صحيحاً أن الموضوعات المتضمنة داخل الخطابات التراثية يمكن للشاعر اللاحق أن يتداولها عندما يواجه ظروفاً متشابهة، لا سيما إذا كان يرغب في طرح إشكالية جديدة.

إن انكباب الشعراء اللاحقين على تجارب الشعراء السابقين، يقودنا نحن النقاد إلى طرح تساؤلات تتعلق بعملية النقد الذاتي، أي: نقد الشعراء العرب لأنفسهم، من خلال التأمل في تجارب السابقين المثيرة، الأمر الذي يؤكّد لنا شرعية الخطاب الشعري التراثي الفكرية والعلمية؛ لأنه كيف يمكن لمفهوم معياري مثل "الشعر الجاهلي" أن يحظى بشرعية فكرية أو علمية في الفكر الإسلامي؟!

السبيل إلى ذلك، هو الفهم الموضوعي للوعي الثقافي والتاريخي لدى الشعراء اللاحقين، ويمكننا فهم هذا الوعي من خلال دراسة العلاقات اللغوية المتداولة داخل الخطاب الجديد والأبعاد الثقافية للخطابات القديمة المُختزلة فيها. ويؤكد جادامر أن "كل إنسانية جديدة تقاسم الوعي الأول والأقدم بالانتماء إلى نموذج، وبالتقيّد به بطريقة مباشرة نموذج عزيز المنال كشيء من الماضي مع أنه حاضر... فطبيعة

التراث العامة هي فقط ذلك الجزء من الماضي، الذي يقدم إمكانية المعرفة التاريخية. فالكلاسيكي كما يقول هيجل: هو الدال ذاتياً، ولذلك فهو المؤول ذاته أيضاً. ولكن هذا يعني شيئاً أساساً أن الكلاسيكي يحفظ ذاته؛ لأنه دال في ذاته ويؤول ذاته؛ أي يتحدث بطريقة تكشف عن أنه ليس بياناً عن الماضي، إنما هو بالأحرى يقول شيئاً عن الحاضر<sup>(1)</sup>.

وعلى هذا فإن الوعي التاريخي والثقافي بالتراث، يصبح مطلباً رئيساً عند الناقد، وعي يدرك الناقد من خلاله فلسفة تداول الرموز الثقافية من خلال حضورها في الخطاب الجديد، وفهم الظاهرة الخطابية الجديدة في إطار علاقتها بالظاهرة القديمة، وفهم فلسفة الشاعر في إعادة بناء تاريخي للأفكار الماضية من خلال تداولها وانتمائها للعمل الراهن.

ولن نتوقف كثيراً أمام أبيات امرئ القيس إلا بالقدر الذي يساعدنا على فهم أبيات الفرزدق وتفسيرها؛ لأنها خضعت لتفسيرات عدة في دراسات المحدثين والمعاصرين، حيث يفسرها إبراهيم عبد الرحمن تفسيراً أسطورياً، فيربط بين أحداث الغزل في يوم "دائرة جلجل" وبعض أحداث ملحمة "المهابهارتا" فهذا الغزل بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشعر العربي في هذه الصورة الفنية؛ ليعادل بها الشعراء مواقفهم في الحياة وأحداثها من حولهم<sup>(2)</sup>. ويفسرها كمال أبو ديب تفسيراً شيقاً<sup>(3)</sup>، وتفسرها سوزان ستيتكيفيتش تفسيراً طقوسياً، حيث ترى أن مغامرات امرئ القيس يوم دائرة جلجل "لذة لعلاقة صبيانية غير ناضجة، ويشير عقر الناقة، إلى لامبالاة الشاعر بإتمام عبوره من مرحلة الطفولة إلى

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ص 397، 398.

(2) إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، مارس 1984م، ص 103-104.

(3) كمال أبو ديب، نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، مارس 1984م، ص 103-104.

مرحلة الرجولة بل إنه يفضل البقاء في حالة المراهقة بين هاتين المرحلتين. وهذه المغامرات تعد تطبيقاً لقانون القلب المتناسق على العلاقة بين الهامشية ومرحلة الإنتاج<sup>(1)</sup>.

وكل التفسيرات السابقة تؤدي دوراً مهماً في تفسير بنية النص الكبرى وتأويلها معرفياً. أما أبيات الفرزدق، فقد استدعت هذه المعاني، ووظفها الفرزدق في سياق الفخر، فخره بنفسه، فيقول في البيت الخامس "فقلن تواعدك الثريا" وفي البيت السابع "مشين إلى"، "لم يطمئن قبلي" ويقول في البيت الثامن "وبتن جنابتي مصرعات"، "وبت أفض أغلاق الختام" هذه العبارات تحمل معاني تكشف عن الإحساس بالفخر، وهو إحساس تمثل خطابياً على نحو حسي حين قال "فأعجلنا العمود" أي الصباح. فهو يفعل ذلك مدفوعاً برغبة قوية في التفاخر بنفسه، فوضع نفسه موضع المقارنة مع امرئ القيس حين قال في البيت الأول:

وَلَوْ أَنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ بْنِ حَجْرٍ      بِدَارَةِ جُلْجُلٍ لَرَأَى غَرَامِي

وحين تبكي النسوة - في البيت الثاني - على ألا يتن ليلة معه هي نصف عام في طولها ليستمتع به في وقت طويل، ولكنه - الليل - يقصر معه. هذا الإحساس بالفخر في أبيات الفرزدق ليس مجرداً، ولكن يخالطه إحساس بالجمال، ولكن الجمال - هنا - جمال حسي فيقول في البيت السابع "هن أصبح من بيض النعام" وفي البيت الثامن "مصرعات" وفي البيت العاشر "كأن مغالق الرمان فيها". وكما عين امرئ القيس المرأة في قصيدته عن طريق الكنية "أم رباب" "أم الحويرث"، عين الفرزدق - أيضاً - في قصيدته المرأة عن طريق الكنية، فيقول في البيت الحادي عشر "أم جذام":

(1) سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 60-1 (1985م)، ص 75، 77.



وكما بكى امرئ القيس في قصيدته؛ تعبيراً عن الأسى لافتقاده "أم  
الرباب" و "أم الحويرث" في قوله:

فَفَاضَتْ دُمُوعَ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً

على النَّخْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مَحْمَلِي

بكى الفرزدق - أيضاً - في قصيدته؛ تعبيراً عن الأسى والحزن  
اللذين سيطرا عليه بعد رؤيته للديار. فيقول:

أَكْفَكِفْ عَبْرَةَ الْعَيْنِ مِنِّي وَمَا بَعْدَ الْمَدَامِعِ مِنْ كَلَامٍ

فما من شك أن الفرزدق وهو بصدد إبداع أبياته السابقة الذكر،  
كانت أبيات امرئ القيس ماثلة في ذهنه، وما يحسب للفرزدق: أن نصه  
لا ينحصر في الإشارة إلى قصة "دابة جلد" لامرئ القيس فحسب،  
بل تجاوزها بفكره.

وثمة نوع آخر من الترسيب، وهو ترسيب بعض العبارات أو  
الصيغ الشفاهية المستمدة من التراث، يقول جرير<sup>(1)</sup>:

فَلَيْتَ رِكَابَ الْحَيِّ يَوْمَ تَحَمَّلُوا بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ أَصْبَحْنَ ظُلَعًا

ويقول زهير ابن أبي سلمى<sup>(2)</sup>:

أَمِنْ أُمٍ أَوْفَى دِمْنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُثَلَّمِ

فتعبير "حومانة الدرج" أخذه جرير من زهير، الشاعر الجاهلي  
المعروف، والتعبير بصيغة متشابهة تقريباً في البيتين، واستخدم - في  
البيتين - ليدل على ذلك الموضع الغليظ من رمال الدهناء.

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (82)، ص 826.

(2) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأمام أبي العباس أحمد بين يحيى بن  
زيد الشيباني ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، 1363هـ/ 1944م،  
ص 4.

ويذهب بعض الباحثين إلى أنه "لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين، لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها، تنتمي جميعاً بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح، والأصالة لا تبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حده"<sup>(1)</sup>. فبيت زهير يشير إلى التوجع، أما بيت جرير، فيشير إلى التمني، وهنا يوازن جرير بين خطابه الشعري، وخطاب زهير، فيبين أصالته ويتعمق في عالمه ويفك رموزه ويحلّ شفراته، فيصبح بمثابة القارئ الذي يقرأ الخطاب التراثي قراءة إبداعية؛ لأن جريراً لم يتعامل مع خطاب زهير تعاملًا مباشراً، بل احتاج وقتاً حتى غاص نص زهير في مخزونه الثقافي، وحتى أصبح التعبير نفسه "حومانة الدراج" جزءاً من ثقافته، فتعبير "حومانة الدراج" في خطاب جرير، يصف لنا تفاعل حركة التراث الثقافية مع فكر جرير؛ ومن ثم فتوقعنا للمعنى الذي يحكم فهمنا لخطاب جرير، يجب أن ينبثق من العلاقة بين الخطابين؛ لأن شعر امرئ القيس، ليس مجرد شرط مسبق وثابت، وإنما تداوله جرير بقدر، ففهمه وشارك في تطوره.

---

(1) والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (182)، شعبان 1414هـ - فبراير 1994م، ص 131.



## الفصل الثاني

### التكرار بوصفه ممارسة ثقافية / لسانية<sup>(\*)</sup>

مقاربة لسانية  
في فهم المعنى المشترك  
وفلسفة الحوار

---

(\*) هذه الدراسة هي في الأصل مداخلة قُدمت في المؤتمر الدولي حول اللسانيات وتحليل الخطاب بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة باجي مختار عنابة/ الجزائر خلال الفترة 11-9 / 11 / 2009م.



يقدم هذا الطرح النقدي رؤية جدلية لفهم المعنى المشترك في نصوص النقائض الحوارية من خلال ظاهرة التكرار، إذ إن العلاقة بين هذه النصوص، علاقة جدلية تؤكد ثقافة الجدل في الخطاب الشعري العربي القديم، يدخل فيها النص الثاني في علاقة تواصل معرفي ولغوي مع النص الأول، ودالاً عليه في الوقت نفسه، ومن ثمّ تشترك هذه النصوص في التواصل والدلالة، وهو ما يعطيها قيمتها المعرفية المتأسسة على الجدل والمناقشة. وسوف أتناول التكرار كعلامة لسانية تحمل فكراً ما، وتحيل على ثقافة ما داخل الخطابات، وبوصفه إطاراً محدداً لعملية التواصل الإستمولوجي بين الخطابات، وليس بوصفه ناقلاً للفكر فقط بواسطة اللغة، الأمر الذي يجعل وظيفته تتداخل مع وظيفة اللغة، حيث تُعدّ اللغة أداة التواصل الإنساني الأساسية، والتكرار أداة تواصل فكري، لا يتحقق إلا على مستوى التلقي الفكري والفلسفي عن طريق المساءلة والمناقشة، وعلى هذا يصبح التكرار مجالاً معرفياً لاستيعاب الأفكار وإعادة إنتاجها، ومن ثمّ يصبح علامة عليها. وإذا كان التكرار - كظاهرة لسانية - علامة على إعادة إنتاج نموذج ما ذي أهمية معرفية أو لغوية، فإنه يؤكد مبدأ التواصل المعرفي / اللغوي بين الخطابات عن طريق الاستيعاب، والتمثل، وإعادة الإنتاج. والتواصل الخطابي في هذا السياق المعرفي الخاص - طبقاً لخصوصية النوع الشعري مجال الدراسة - يعتمد بشكل أساسي على مبدأ الاختلاف والتنوع، وليس المماثلة أو المشابهة، ومن ثمّ يمثل التكرار بالنسبة لنا الحدّ الفاصل بين المعارف التي تستوعبها الآن، والمعارف التي يستوعبها الآخر، ويُعدّ وسيلة الآن المعرفية للتجول داخل معارف الآخر؛ لأن المعنى يُصاغ في إطار انبثاقه من عمليات الإحالة والتحويل والتلقي والتداول داخل



الخطابات، بهذه الآلية يتعيّن علينا أن نُعدّد المداخل المعرفية؛ من أجل الفهم الموضوعي لظواهر النص اللسانية.

ويعود سبب اختياري لدراسة هذه الظاهرة في شعر النقائض؛ لأنها تتميّز بخصوصية الحوار، والحوار بين الشاعرين أو بين الخطابين، تتأسس فيه العلاقة على الاختلاف والتنوّع؛ بقصد الإفهام والوعي بالآخر، وليس على الاتفاق. أضف إلى ذلك أنه إذا كانت قيمة الشاعر في نصوص الشعر العربي تتحدد في إطار انتمائه وولائه للنظام الإيديولوجي السائد في المجتمع، فإن قيمته في نصوص النقائض تتحدد في إطار علاقته بالآخر وقدرته على التواصل المعرفي معه، ومن ثمّ يمكننا الحديث - في هذا السياق - عن إمكانية تجاوز الفرد حدود الأنساق الثقافية، وتجاوز الخطابات حدود الأنساق الأدبية، مما يتيح لنا البحث في امتداد وعي الأنا بالآخر داخل الخطاب الشعري العربي القديم.

وإيماناً بأهمية السؤال كمدخل معرفي لمناقشة الإشكاليات داخل الطروحات النقدية يطرح البحث التساؤلات التالية:

- هل ينحصر دور الظاهرة اللسانية في نقل الأفكار؟! أم في الكشف عن التحوّلات المعرفية داخل الخطابات؟
- ما الدور غير التقليدي الذي يمكن أن تؤديه ظاهرة التكرار في الكشف عن نوعيّة الأبعاد المعرفية؛ للتواصل بين الخطابات؟
- ما المعنى الجديد الذي يمكن أن توفره لنا الدراسة النوعية للظواهر اللسانية داخل النصوص؟
- هل يختلف المعنى الذي توفره لنا دراسة الظاهرة اللسانية في الخطابات الخاصة - مثل الخطاب الشعري في النقائض، المعارضات، شعر الصعاليك.. إلخ - عن المعنى في الخطابات الشعرية الأخرى؟

## فلسفة التكرار

تؤكد ثقافة التكرار الإبداعي حقيقة تطوّر خطاب على أفق خطاب آخر، والوعي بأهمية الخطاب الموازي في إضفاء قيمة أدبية ومعرفية على خطاب الذات، ففي خطاب الآخر يحتل معنى الفكرة موقعاً مركزياً، وعلى أساس هذا المعنى تتشكّل الأفكار في خطاب الذات، ويؤدي الهاجس المتنامي لدى خطاب الذات دوراً بارزاً في تدعيم سلطة الفكرة عبر توسيع نفوذها على الخطابات اللاحقة؛ إذ تمنحنا ثقافة التكرار في هذا السياق أدوات مهمة في تشييد خطابات تسير في اتجاه نظام خطابي متوتر في علاقته بالمرجع، بين التراث بتقاليده وسلطة معانيه، والخطاب الموازي الذي يقع في المجال التناسلي لخطاب الذات.

وتجدر الإشارة - ها هنا - إلى أن قيمة التكرار في شعر النقائض تكمن في استيعابها ديناميكية "حوار الخطابات أو النصوص" والتي تقوم على أن كل خطاب أو نص يطرح أفكاره دائماً للمساءلة والمراجعة والمناقشة، فأمام الإشكاليات التي يطرحها الخطاب الأول، يأتي الخطاب الموازي بمراجعة شعرية إبداعية تسعى إلى دمج الأفكار ومراجعتها أو تفكيكها على النحو الذي يولّد منها أفكاراً تقبل المراجعة والمساءلة هي الأخرى، لكن قصر نظر الخطاب النقدي العربي حول شعر النقائض هو الذي أدى إلى نوع من سوء الفهم لهذه الخطابات؛ لأن عقيدة التقليد افترست أفكارنا النقدية وحصرت الفكر النقدي في أفق معرفي ضيق يزكّي الأوضاع النقدية السائدة، ويوهم أصحابه بامتلاك الحقيقة، دون الوعي بأن هذا الفكر يعودهم على التلقي وقبول الأشياء كما هي دون مساءلة.

كما تشير هذه الظاهرة إلى رغبة الفاعل في تحقيق ذاته في ضوء

قراءته للآخر، وتأکید الفاعل حضوره وتعالیه على التجسيدات السابقة؛ لأنه يرفض أن يظهر عبر رؤية الآخر، كما يهدف الفاعل من خلال التكرار إلى خلق غايات جمالية في الخطاب، لعل من أهمها: إحداث أثر في المتلقي، والاستحواذ على فكره؛ لأن الذات تتكوّن - في هذه اللحظة - من خلال تداعيات شتى وأعراف وتقاليد لا تهتزّ تحت وطأة التبعية، وتعلن عن حضورها باستمرار من خلال حوارها مع الآخر. وأثناء فعل الحوار هذا تقتحم أفكار الآخر، تتوحد معه تارة، وتفارقه تارة أخرى. وفي هذه الممارسة سرعان ما تمتلك الذات جدلية متكررة هي جدلية "الحضور/الغياب" وكذلك جدلية "التوحد/الانفصال" وتحت سلطة هذه الثنائيات تؤول الأفكار إلى توتر، وتحاول الذات تحرير نفسها من وطأة الحضور الغامر للآخر، فيأتي انحراف اللغة ليعبر عن هذا الصراع. ويبقى وعي الذات المؤهل الأساس الذي يمكنها من فعل الاقتحام، فتخترق بوعياها الفكري أفق هذا الآخر، وتبحث عن مسارها وهويتها بالتفاعل معه، بعفوية وقصد في آن واحد، لذا فهي لا تحقق ذاتها بمعزل عن الآخر، بل تتحاور معه جدلياً، وتحاول في هذه الممارسة تجاوز مشكلاتها بفعل قوة دفع الآخر لها، وهنا تنظر الذات إلى نفسها بوصفها آخر؛ لأن الحوار - ها هنا - يكون بين ذات حاضرة وخطاب غائب يحمل دلالات مُبهمة. ومن ثمّ تحاول الذات إعادة اكتشاف نفسها من خلال فك رموز هذا الآخر وحل شفراته، إنها ذات مرتبكة في صيغة معرفية تتبنى ثقافة التجاوز، تلك الثقافة التي تجعلها دائماً متعالية، حاملة لمعرف تتسم بتغير مستمر.

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال التغافل عن الدور الذي يؤديه التكرار داخل الخطاب الشعري، وهذا الدور كشفت عنه الدراسات السيميائية الحديثة "يبدو تكرار العناصر المعطاة في الخطاب الواحد

ضرورياً؛ لكونه يسهم في تكوينه الداخلي<sup>(1)</sup>. فالتكرار كظاهرة لسانية، يلعب دوراً مهماً داخل الخطاب الأدبي، يتمثل في إحداث تجانس بين العبارات من حيث الوزن الصوتي والصرفي، متجاوزاً وظائفه التقليدية المعروفة في النقد التقليدي؛ ليصبح في النقد الحديث أداة معرفية يستخدمها الشاعر لتطوير المعنى في خطابه أو نصّه، ويتعامل معه الناقد بوصفه أسلوباً يثير التساؤلات حول لجوء الشعراء إلى هذه التراكيب المكررة، ودلالات استخدامها.

وانطلاقاً من هذا التصوّر، تناقش الدراسة أنماط الوعي بالآخر في شعر النقائض، فالذات لا تنظر إلى الآخر - ها هنا - بوصفه خصماً أو نداءً، بل تنظر إليه بوصفه طرفاً يتم التحوار معه، بهدف إعادة اكتشاف "الأنا" لقدراتها، وبوصفه أيضاً علامة بارزة في سبيل تناميها. وكما يقول فولفجانج إيزر "إن الحاجة لحلّ الشفرة تمنحنا الفرصة لصياغة قدرتنا الخاصة على حلّ الشفرة، وإن إنتاج معنى النصوص الأدبية لا يستلزم اكتشاف اللامصوغ فقط، بل يستلزم أيضاً إمكانية صياغة أنفسنا. ومن ثمّ اكتشاف ما بدا سابقاً أنه يتملّص من وعينا"<sup>(2)</sup>.

إن "الأنا" - ها هنا - لا تنفي الآخر، بل تعترف به وتكون حريصة دائماً على حضوره على النحو الذي يجعلها قادرة على إبراز تناميها وخصوصيتها، وهذا يبدو واضحاً إذا ما وضعنا في الحسبان، علاقة الجوار والتاريخ والأهداف المشتركة التي تجمع بين الشعراء الثلاثة (جرير/ الفرزدق/ الأخطل).

(1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر 2000م، ص 15.

(2) جين ب - تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشكلاية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1999م، ص 26.

## التكرار في النصوص الحوارية:

### مماثلة لفظية أم مداولة معرفية؟

التكرار في التراث العربي ظاهرة عرفها الشعراء والنقاد القدماء، وأشاروا إليها بوصفها ظاهرة حتمية للحفاظ على الجنس الأدبي واستمراريته، وتعدّ هذه الظاهرة دليلاً قوياً على عدم استقلالية الخطابات والنصوص، ومن ثمّ أداة تواصل معرفية، فالمعنى الأول يُنظر إليه بوصفه مصدراً للمعرفة الجديدة ومؤولاً للدلالة المتنامية في الخطاب الثاني. يقول كعب بن زهير<sup>(1)</sup>:

ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعاً      أَوْ مُعَادَاً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا  
ويقول ابن المقفّع: "ومن جرى على لسانه كلام يستحسنه، أو يستحسن، فلا يعجب به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه"<sup>(2)</sup>.

وظاهرة التكرار هذه تقودنا - بطبيعة الحال - إلى فكرة تداخل النصوص والوعي بالآخر من ناحية، وقراءة نص لنص آخر من ناحية أخرى؛ لأنه من المعاني تتولّد المعاني، ومن الأفكار تتولّد الأفكار. وقد وضع النقاد القدماء شروطاً ومعايير حتى لا يتحوّل التكرار في النصوص إلى سرقات أدبية. ويؤكد ذلك أبو هلال العسكري بقوله: "وقد أقدم المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني فيما بينهم، فليس على أحد فيه عيب، إلا إذا أخذه بلفظه كلّ، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدّم"<sup>(3)</sup>.

(1) شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة السكري، دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1950م، ص 15.

(2) عبد الله بن المقفّع، الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة، شرح يوسف أبو حلقة، مكتبة البيان، بيروت - لبنان 1964م، ص 34.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952م، ص 203.

ومن أهم شروط القدماء لقبول التكرار: إمّا الزيادة على المعنى السابق، أو صياغة هذا المعنى بألفاظ أبلغ وأجزل من الألفاظ الأولى؛ يقول ابن المعتز: "ولا يُعذر الشاعر في سرقة حتى يزيد في إضاعة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدّم ولا يُفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغنٍ عنه لا فقير إليه"<sup>(1)</sup>.

والتكرار المُبدع عند ابن طباطبا، يتحقق بجمال الكسوة اللفظية، فيقول: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه منه"<sup>(2)</sup>.

ويلفت أبو هلال العسكري النظر إلى ضرورة أن يكون التكرار تكراراً مبدعاً بقوله: "إن الشعراء إذا أخذوا المعاني ممن تقدّمهم، عليهم أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك؛ فهم أحقّ ممن سبق إليها"<sup>(3)</sup>.

إن ظاهرة التكرار المُبدع اقترنت في تراثنا النقدي برؤية نقدية، أو معيار نقدي، التمس فيه النقاد القدماء العذر للشعراء في تكرار معاني من سبقهم، شريطة أن يتعدوا عن التكرار الذي يقوم على المماثلة أو السرقة؛ لأن هذه الممارسة تخرج بالشاعر من حيّز الإبداع، وهذه الظاهرة توازي نظرية تداخل النصوص أو التناص (intersexuality) بمعناها

(1) المرزبانى، الموشح، تحقيق على محمد البجاوى، دار الفكر العربي بالقاهرة، (د - ت)، ص 478.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1402هـ/ 1982م، ص 123.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 202.



الواسع في النقد الغربي الحديث، ومؤداها أن كل كلمة قد استعملت، ولكنها تملك تاريخ تداخلها الخاص مع غيرها من الكلمات، كما أن ظهور أية كلمة من الكلمات، يعني انتشارها وتأويلها على مستويات أعلى. وكل كلمة في المعجم لديها هذه الإمكانية، وعلى هذا فليس هناك نصّ مستقل، بل كل نصّ هو نظام متكامل من العلاقات بينه وبين النصوص الأخرى الواقعة في مجاله الثقافي، سواء أكانت هذه العلاقات على المستوى الشعوري أم اللاشعوري، ويذهب بعض المحدثين إلى أن "التكرار في حد ذاته؛ وسيلة مهمة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة إيجابية في العمل الفني المميّز"<sup>(1)</sup>. ويرى بعض المعاصرين أن ظاهرة التكرار "أكثر من عملية جمع، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك، فهي وليدة ضرورة لغوية، أو مدلولية، أو توازن صوتي أو هي تحرير لملء البيت والبلوغ إلى منتهاه"<sup>(2)</sup>، ويُقصد بالضرورة اللغوية "أن تركيب الجملة في البيت، قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في البيت نفسه، وبدون هذا التكرار تختل بنيته، أو يُعمّى مدلوله"<sup>(3)</sup>.

ولعل الوعي المتعظم بأهمية التراث لدى شعراء النقائض الثلاثة، هو الذي أسهم بدور فعال في تطوّر مفهوم التكرار في شعر النقائض، حيث تحوّل إلى ظاهرة تشير إلى تقوية العلاقة بين المثير والمتلقي، أو النصّ الأول/المثير، والنصّ الثاني/المتلقي، ولهذا يُعدّ التكرار في شعر النقائض أحد أهم العناصر التي تقوم عليها التجربة الشعرية

(1) راجع الفصل الخاص بـ "التأثير السحري لظاهرة التكرار":

Boultons M, The Anatomy of poetry. Routledge and Kegan Paul, Ltd. London 1968, pp. 83.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1996م، ص 62.

(3) السابق، ص 63.

في هذا النوع من النصوص مما يجعلنا نطرح سؤالاً مُهمّاً: لماذا لجأ شعراء النقائض إلى هذه الظاهرة اللسانية في نصوصهم الحوارية؟ إن اعتماد شعراء النقائض على أسلوب لغوي يركز على التكرار الموزون للعبارات، والكلمات، والأصوات إضافة إلى معاني القوة، والضعف، والسخرية، - كما سنرى - يشير إلى أننا نتعامل مع لغة منتظمة بأفكار تواصلية بشكل مُتعمّد، تهدف إلى لفت الانتباه لبنى لغوية لها دلالتها الخاصة في سياق شعر النقائض، تميّزه عن غيره من الخطابات أو النصوص الأخرى. فالتكرار في هذه النصوص يؤكد فكرة "التعزيز" بين المستويات اللغوية المُتباينة، بين الصوت والمعنى، بين العبارات ودلالاتها المختلفة من شاعر إلى آخر، وتوضح هذه الفكرة من خلال تحليل الأبيات التالية:

يقول الفرزدق<sup>(1)</sup>:

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً      وَتَخَالُنَا جِنّاً إِذَا مَا نَجْهَلُ  
فَادْفَعْ بِكَفِّكَ إِنْ أَرَدْتَ بِنَاءَنَا      نَهْلَانْ ذَا الْهَضْبَاتِ هَلْ يَتَحَلَّحُ؟  
فيجيبه جرير بقوله<sup>(2)</sup>:

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً      وَيَفُوقُ جَاهِلُنَا فِعَالِ الْجُهْلِ  
فَارْجِعْ إِلَى حَكَمِي قُرَيْشٍ إِنَّهُمْ      أَهْلُ النُّبُوَّةِ وَالكِتَابِ الْمُنَزَّلِ  
فيردّ عليه الفرزدق بقوله<sup>(3)</sup>:

إِنَّا لَتَوَزَنَ بِالْجِبَالِ حُلُومُنَا      وَيَزِيدُ جَاهِلُنَا عَلَى فِعَالِ الْجُهَالِ  
فَاجْمَعْ مَسَاعِيكَ الْقِصَارَ وَوَافِنِي      بَعُكَازِ يَا ابْنَ مَرْبِّقِ الْأَحْمَالِ

(1) أبو عبيدة، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، طبع في مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل، 1907م، القصيدة التي تحمل رقم (39)، الأبيات ص 188.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (40)، الأبيات ص 224.

(3) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (47)، الأبيات ص 284.

إن عناصر "الإثارة" في أبيات الفرزدق الأولى ممثلة في "الفخر" - في البيت الأول - ثم الدعوة الصريحة إلى سرعة المبارزة والردّ - في البيت الثاني - ممثلة في الفاء وفعل الأمر "فادفع"، و"إن" تؤكد قوة الفرزدق من ناحية، وضعف جرير وعدم استطاعته مواجهة الفرزدق من ناحية أخرى. فأبيات الفرزدق/المثير، ولدت نوعاً من الاستجابة عند جرير في أبياته التي رد فيها على الفرزدق، وهذه الاستجابة ممثلة في الفخر والتفوق في البيت الأول، وتضمنت أيضاً عناصر "الإثارة" ممثلة في الدعوة الصريحة إلى المبارزة والمجادلة في الفعل "فارجع"، وتأکید الفخر بأداة التوكيد "إن" في الجملة الاسمية "إنهم أهل النبوة والكتاب المنزل". هذا السجال، هو سجال ثقافي بالدرجة الأولى؛ لأنه يخضع لشروط الثقافة العربية القديمة بين طرفين يحاول كلاهما أن تكون له الغلبة! نحن - إذاً - أمام نمط خاص من أنماط الوعي بالآخر يقوم - في فلسفته - على تخيل الآخر على نحو ضدي، يمكن ممارسته بحذر وحيطة؛ من أجل ضمان الحفاظ على الذات واستطالتها.

وأبيات جرير السابقة - المثير - ولدت عند الفرزدق استجابة، تمثلت في الفخر وإبراز عناصر التفوق أيضاً، - كما فعل جرير في استجابته لأبيات الفرزدق الأولى - في البيت الأول من أبيات الفرزدق الأخيرة، كما ولدت أيضاً "إثارة" ممثلة في الدعوة إلى سرعة المبارزة والمجادلة "فاجمع"، والفخر - أيضاً - بعشيرته في الجملة الفعلية: "ووافني بعكاظ يا بن مربق الأحمال".

ويمكننا القول بأن التكرار في الأبيات السابقة كان على مستويين:

المستوى الأول: تكرار الألفاظ، وهو ممثل في تكرار الشطر الأول من البيت الأول عند الشاعرين "أحلامنا تزن الجبال رزاة".

المستوى الثاني: تكرار المعاني، حيث يسعى الشاعران إلى تأكيد معانٍ معينة "الحلم - الرزاة" والربط بينها وبين الفخر في سياق دلالي مشترك.

فأبيات الفرزدق الأولى، تُعدّ مثيراً للمتلقي/ جرير، وهذا المثير/ اللغة؛ ولدت في نفس المتلقي استجابة مغايرة "متناقضة" أو تكويناً ضدياً - إذا جاز التعبير - فقال جرير أبياته ردّاً على أبيات الفرزدق الأولى، لتصبح أبيات جرير "الاستجابة" مثيراً للفرزدق، فيصبح الفرزدق مطالباً بالرد عليها بأبيات أخرى.. وهكذا.

ويذهب بعض المعاصرين إلى أنه "في تشكيلات ردّات الفعل، ينبثق موقف يناقض الموقف الأصلي، ففي حالة الهدم، يتم اتخاذ خطوة أخرى إضافية، شيء إيجابي يتم فعله يكون بمثابة - إما واقعاً سحرياً - نقيض شيء آخر يكون واقعياً أو في الخيال، شيء تم إنجازه من قبل"<sup>(1)</sup>.

وعلى هذا فالتكرار في شعر النقائض، ليس إلغاءً للأفكار السابقة، ولا دفعاً لها، وإنما هو فعل ثقافي تواصلية توالدي تداولي، يُعبّر - لغوياً - عن انتقال ممارسات ثقافية إلى مجال الخطابات الإبداعية، أو بعبارة أخرى: تفاعل ثقافي، فانفعال إنساني، ففعل خطابي، حيث تتحوّل القصيدة "الثانية" إلى شاهد على حال القصيدة "الأولى"، كما تُعدّ القصيدة "الأولى" معياراً أو مقياساً للقصيدة "الثانية"، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تفسير إحداها بمعزل عن الأخرى، فالقصيدة "الأولى" في هذا السياق، ليست إنتاجاً بقدر ما هي دافع لإنتاج القصيدة "الثانية".

(1) هارولد بلوم، قلق التأثر "نظرية في الشعر"، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1998م، ص 89.

## السمات الثقافية للتكرار

### أ - التناظر:

التناظر في شعر الفرزدق يتأسس على ثقافة الردّ والإثبات، أو الردّ والنفي، ففي حالة الردّ والإثبات قول الفرزدق<sup>(1)</sup>:

فَهَلْ أَحَدٌ يَا أَبْنَ الْمَرَاغَةِ هَارِبٌ      مِنْ الْمَوْتِ إِنَّ الْمَوْتَ لَا بُدَّ نَائِلُهُ  
فَإِنِّي أَنَا الْمَوْتُ الَّذِي هُوَ ذَاهِبٌ      بِنَفْسِكَ فَانْظُرْ كَيْفَ أَنْتَ مُحَاوِلُهُ  
فيجيبه جرير بقوله<sup>(2)</sup>:

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي الْمَوْتَ وَالدَّهْرُ خَالِدٌ      فَجِئَنِي بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئًا يُطَاوِلُهُ

التناظر في الأبيات السابقة ممثّل في "الردّ والإثبات"؛ فجرير يرد على الفرزدق بعد أن أثبت الفرزدق لنفسه صفة القوة "أنا الموت الذي هو ذاهب بنفسك..." ثم الدعوة الصريحة إلى المناظرة ممثلة في فعل الأمر "فانظر"، فأثارت هذه الأبيات الرغبة في المناظرة عند جرير؛ فأثبت لنفسه هو الآخر قوة أقوى من الفرزدق ممثلة في "الدهر": "أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد..."، ثم الدعوة الصريحة - أيضاً - إلى المناظرة ممثلة في فعل الأمر "فجئني".

وتتحرك فكرتا "الموت" عند الفرزدق، و"الدهر" عند جرير، في سياق متوتر ينمّي رؤية كلا الشاعرين لثنائيات ضدية مثل "الحياة/الموت"، "القوة/الضعف"، "البناء/الهدم" من حيث هي أفكار تشير إلى ازدواجية معرفية عند الشاعرين: "فالموت" يمثل قوة عند الفرزدق، بينما يمثل هلاكاً بالنسبة لجرير، ثم يأتي "الدهر" ليثبت القوة لجرير، والهلاك

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (63)، الأبيات ص 606.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (64)، الأبيات ص 651.

للفرزدي، ويصل التوتر بين القوتين ذروته في فعلي الأمر: "فانظر" عند الفرزدي، و"فجئني" عند جرير، حيث تتنامى فكرة "التجاوز" عند كلا الشاعرين، وتعمّق الإحساس بالذات في مقابل انكسار الآخر.

ومن أهم الملاحظات التي يمكن رصدها، هيمنة فكرة التفوق والغلبة - التي تكرّسها الثقافة العربية القديمة في حالة السجال بين طرفين - لأحد الشاعرين على الآخر، الأمر الذي يعكس ترتيب الأفكار داخل أبيات كل شاعر، وتسلسلها وتناسقها بين الشاعرين في الأبيات السابقة، من خلال السؤال الذي يستدعي بالضرورة جواباً إشكالياً يستفهم الشاعر ويدعوه إلى الإجابة عن السؤال المطروح، وتأتي الإجابة دائماً بتجاوز معنى اللفظ، فيصبح الجواب سؤالاً؛ لأنه - أي الجواب - يطرح أفكاراً أخرى تتضمن أسئلة جديدة تنتظر إجابات؛ وهذه سمة من سمات شعر النقائض. ويبدو أن هذا النمط من الجدل، كأنه قد أعدّ خصيصاً لهذا النوع من السجال.

إن موقف جرير في أبياته السابقة ينطلق من الاعتراف بالفرزدي، ليس بما هو آخر بالمفهوم الإيديولوجي الدارج، بل بما هو قوة ينبغي توظيفها بشكل ما؛ لتطور الوعي الذاتي، على الرغم مما يبدو - أمام معظم الدارسين - من توتر حادّ في العبارات يؤدي في حالات أخرى - غير هذه الحالة الاستثنائية - إلى قطع الصلة بين الشاعرين.

نحن أمام نمط جديد وخاص من الوعي بالآخر؛ لأننا إذا نظرنا إلى طبيعة العلاقة بين شعراء النقائض من منطلق السبّ والقذف، كما هو شائع لدى معظم الدارسين؛ لوجدنا أنفسنا أمام علاقة ازدواجية في الوعي تتعارض مع طبيعة الثقافة العربية في هذه الأثناء، وهذا يفتح الباب أمام سؤال مهم، ما مرجعية هذه الازدواجية؟ وهل تعود إلى طبيعة شعر النقائض أم إلى فلسفة الوعي نفسه عند شعراء النقائض؟



وهذا لا نملك دليلاً عليه؛ ولكننا نجد أنفسنا أمام إيديولوجيا خاصة تقوم على اقتران القوة بالمعرفة، وممارسة سلطوية من قبل الذات تهدف إلى التعرّف على الآخر للوصول إلى المعادلة الصعبة التي توحد بين ذاتين متسلطتين تتقاطعان أحياناً، وتفرقان أحياناً، وتلتقيان أحياناً أخرى، من خلال ممارسة استفهامية؛ تهدف إلى إبطال مفعول السؤال عند الشاعر الآخر، عن طريق تقديم جواب ينطوي على سؤال، وهكذا تبقى قصيدة النقائض محتفظة على الدوام باستمرارية السؤال، ما دامت تحتفظ باستقلالها الشعري. وعلينا أن نتعرّف كيفية صياغة كل قصيدة لسؤالها، وكيفية تفاعلها مع الأخرى وتجاوزها لها.

وقد يكون التناظر معتمداً على: "الردّ والنفي" وفي هذا المعنى يقول الفرزدق<sup>(1)</sup>:

إِن الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا      بَيْتاً دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ  
بَيْتاً بَنَاهُ لَنَا الْمَلِكُ وَمَا بَنَى      حَكِمُ السَّمَاءِ فَإِنَّهُ لَا يُنْقَلُ  
بَيْتاً زُرَّارَةً مُحْتَبٍ بِفَنَائِهِ      وَمُجَاشِعُ وَأَبُو الْفَوَارِسِ نَهْشَلُ

فيجيبه جرير بقوله<sup>(2)</sup>:

أَخْزَى الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ مُجَاشِعاً      وَبَنَى بِنَاءَكَ فِي الْحَضِيضِ الْأَسْفَلِ  
بَيْتاً يُحَمِّمُ قَيْنُكُمْ بِفَنَائِهِ      دَنَساً مَقَاعِدُهُ خَبِيثَ الْمَذْخَلِ  
وَلَقَدْ بَنَيْتَ أَحْسَرَ بَيْتٍ يُبْتَنَى      فَهَدَمْتُ بَيْتَكُمْ بِمَثَلِي يَذْبُلُ

فالتناظر في الأبيات السابقة ممثل في "الردّ والنفي"، فجرير يحاول في رده على أبيات الفرزدق، نفي الصفة التي أثبتتها الفرزدق لنفسه ولعشيرته في أبياته. ونلاحظ أن جريرا لم يحاول إثبات صفات

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (39)، الأبيات ص 182.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (40)، الأبيات ص 213، 214.

لنفسه، كما حدث في حالة "الردّ والإثبات"، وهذا اختلاف جوهري بين الحالتين.

وما يلفت الانتباه في هذه الأبيات، هو تغلب ثقافة "البناء والهدم" في هذا السياق، فالفرزدق يحاول البناء بتعبيراته "الذي سمك السماء بنى لنا"، "بيتاً دعائمه أعز وأطول"، وتتضمن العبارة الأخيرة في أبيات الفرزدق دعوة للمناظرة "أي بيتاً أعزّ وأطول من بيتك أنت"، "بيتاً بناه لنا المليك"، يريد بيت شرف وعزّة، وعبارة "فإنه لا يُنقل" تشير إلى ثباته ورسوخه.

أما جرير، فحاول في أبياته هدم ما بناه الفرزدق لنفسه وعشيرته بتعبيراته: "أخزى الذي سمك السماء مجاشعاً"، و"بنى بناءك في الحضيض الأسفل"، و"يحمّم قينكم"، و"خبث المدخل"، و"وأخسّ بيت"، و"فهدمت بيتكم".

وعلى الرغم من أن ثنائية "البناء/الهدم" تشكل جوهر فكرة التناظر الراهنة؛ فإننا نجد أنفسنا أمام علاقة تواصلية حوارية - ممثلة في خطاب كلا الشاعرين - ذات دلالة خاصة بين جميع التعبيرات في الأبيات السابقة، تنطوي على عملية الخلق الأدبي، التي تنطوي هي الأخرى على تفاعل حاد وحي بين النصين السابقين، فنص جرير يضع نص الفرزدق في الحساب، ويؤسس علاقته معه عن طريق ثنائية "البناء/الهدم"، وهنا لا نستطيع القول بأن نص جرير أعاد إنتاج نص الفرزدق بتأويل جديد فحسب، بل يعمل معه في حقل ثقافي واحد، وأن نص الفرزدق مارس تأثيراً ثقافياً على نص جرير بطريقة أو بأخرى، الأمر الذي جعلهما يدوران في الأفق الثقافي والمعرفي نفسه.

والمتمّثل في أبيات جرير؛ يدرك أنها تتضمن هجوماً واعياً على أبيات الفرزدق، بوصفها قوّة ينبغي هدمها، وتشير إلى وعي استجابة القارئ/جرير بذاته، غير أن الاختلاف في المنطلقات عند شعراء

النقائض جعل له خصوصية، لا سيما إذا ما وضعنا في الحسبان مجموعة المصطلحات المُستخدمة، والتي تُحيل إلى ممارسات غير متماثلة على الإطلاق، وهي نفسها التي تدفع الشاعر الآخر إلى المشاركة الفعّالة في إبراز أهم الملامح المميزة لشعر النقائض. وهذا يؤكد حقيقة تطوّر الوعي بالذّات من خلال إقامة علاقة تقوم على ثقافة الجدل مع الآخر، وبعبارة أخرى، يمكن للوعي الذّاتي أن يتطوّر في سياق التجربة الثقافية مع الآخر. إن الوعي الذّاتي - ها هنا - يتحرّك في إطار العلاقة مع الآخر لا سيما إذا ما كان الآخر ما زال حيّاً في النفس، يفعل فيها فعله، تستلهمه كلما شعرت بالحاجة إليه عند إعادة ترتيب علاقتها بغيرها من أجل تحقيق استقرارها، ومن ثمّ تطوّر وعيها بالعالم.

لذا فإن فاعلية الخطاب في شعر النقائض تكمن في إساءة قراءة الخطاب السابق، وتفكيكه على النحو الذي يولّد خطاباً جديداً، يستوجب قراءة أخرى وتفكيراً آخر، وهكذا تتولّد الأفكار وتتطوّر على أفق بعضها البعض في شعر النقائض، وهذه المقاربة لا تتجاهل ذاكرة الشعر العربي القديم، حتى حين يرجّئها الشاعر، بل تتداخل معها على النحو الذي يريده الشاعر نفسه؛ ذلك لأن الشاعر يكون مشغولاً دائماً بفك شفرات الخطاب السابق، وتأسيس شفرات جديدة، أي أن الخطاب الراهن يمارس دور "الأب" - على الخطابات التالية - الذي يمارس هويته في إنتاج خطابات أخرى جديدة. "إن ما يفصل الشاعر عن أبيه الشعري، ليس سوى مثال للتنقيحية الخلاقة. يجب أن ندرك أن التكتّم ينبثق دائماً من إحساس باتافيزيائي بالاعتباطية. هكذا يوضع الشاعر سلفه، ثم ينحرف عن مساره، فتدوى الأشياء الرؤيوية بكثافتها العالية، وتغيب عن مضمار السيرورة، في علاقة الشاعر بعالم سلفه"<sup>(1)</sup>. فطرح مثل هذه الأفكار المهمة، يلقي مزيداً من المعرفة على إشكالية التكوين الثنائي لقصيدة

(1) هارولد بلوم، قلق التأثر، ص 45، 46.

النقائض، ومن ثمّ فهم الميكانيزمات التي تتحكم في عملية إنتاج الأب الشعري ودوره في تأسيس الآخر التابع له، ووظيفتهما معاً في مجالهما النصوصي الخاص. فالبحث في المعرفة المركبة لقصيدة النقائض، يعدّ أحد أهم الممارسات النقدية التي تسهم في فهم التوتر الإبداعي بين قصائد النقائض. وهذا تحوّل مهم في فهم تكوين قصيدة النقائض التي تنشأ في حضيض الأب الشعري، هنا يصبح الإبداع محاولة لجعل القصيدة تعثر على وجود جديد من خلال علاقتها الخاصة مع نظيرتها.

## ب - التواصل:

التكرار في شعر النقائض، يصرّح بخطاب ليمرر خطاباً آخر، أو يسمح التكرار في شعر النقائض باستحضار خطاب الآخر بأشكال مختلفة ومتعددة، وقد تكون - في الغالب - متناقضة، ومن ثمّ يؤسس هذا الخطاب لثقافة التواصل اللساني، ولكنها كما سوف نرى؛ ثقافة ملاسنة من نوع خاص، تعكس نظرة العربي للآخر المؤسّسة على الاستعلاء.

يقول الفرزدق<sup>(1)</sup>:

بأيّ رِشَاءٍ يا جرير وما تح      تدلّيت في حومات تلك القماقم  
وما لك بيت الزبرقان وظلّه      وما لك بيت عند قيس بن عاصم  
ولكنّ بدا للذلّ رأسك قاعداً      بقرقرة بين الجداء التوائم

فيجيبه جرير بقوله<sup>(2)</sup>:

مددنا رِشَاءً لا يُمدُّ لربيّة      ولا غدر في السالف المتقادم  
تعالوا نحاكمكم وفي الحقّ مقنّع      إلى الغرّ من آل البطاح الأكارم

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (69)، الأبيات ص 752.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (70)، الأبيات ص 763.

فَإِنْ قُرَيْشَ الْحَقِّ لَنْ تَتَّبَعَ الْهَوَى وَلَنْ يَقْبَلُوا فِي اللَّهِ لَوْمَةً لَائِمَ

إن خطاب جرير الأخير قد استحضر خطاب الفرزدق السابق، ولكن بشكل آخر، قائم على التوتر الذي يؤدي إلى بث الحركة والتغيير في الخطاب، كما أن خطاب جرير لم يحاول إزاحة خطاب الفرزدق، فحسب بل تواصل معه تواصلاً جدلياً، فسخرية الفرزدق من جرير ممثلة في قوله: "بأي رشاء يا جرير...". يقابلها "مددنا رشاء لا يمد لريبة..."، مثلاً للعزة والشرف عند جرير.

وسخرية الفرزدق في قوله: "مالك بيت الزبرقان...". يقابلها عند جرير "تعالوا نحاكمكم..."، واستهزاء الفرزدق بجرير في قوله: "ولكن بدا للذل رأسك قاعداً" يقابله عند جرير قوله:

فَإِنْ قُرَيْشَ الْحَقِّ لَنْ تَتَّبَعَ الْهَوَى وَلَنْ يَقْبَلُوا فِي اللَّهِ لَوْمَةً لَائِمَ

فأصبح الجدل والتوتر جزءاً لا يتجزأ من تكوين الخطابين. وهذا التوتر يقوم بدور فعال في صياغة ملامح الخطابين، وارتباطهما بعضهما ببعض وتواصلهما معاً، عن طريق العلاقة التنافسية التي يعقدها أحد النصين مع الآخر أو مع النصوص الأخرى.

إن من خصائص التكرار الجوهرية، ترسيخ ثقافة التواصل، ولكن التواصل - ها هنا - قائم على القلق الخصب، الذي يسهم بشكل كبير في تنامي الأفكار داخل النصوص الشعرية، ويشير إلى نمط خاص من الوعي بالآخر/النقيض، وكيفية التواصل معه جدلياً بنسق فاعل منظم ومطرّد في بنية فكر الآخر، أو في بنية نصه، أو في كليهما معاً؛ بحيث يحوّل ريادة الآخر وسموّه - في نصه - إلى ذات قلقة ومتربّبة، ولذا يمكننا القول، إن الذات في هذا السياق تبحث عن أشكال جديدة من خلال تواصلها مع الآخر. ويشير إلى ذلك ما ينطوي عليه من إحساس بالفخر والتعالي، فيبدو الفخر - في النقائض - تجلياً آخر من تجليات

العلاقة بين شعراء النقائض، يوازي في موقعه ودوره الهجاء؛ حيث يتحول الفخر إلى آلية من آليات الدفاع<sup>(1)</sup> التي يلجأ إليها شاعر النقائض في حال إحساسه بالضعف أمام مواجهة الآخر.

يقول جرير<sup>(2)</sup>:

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ      فلا كَعْباً بَلَغْتَ ولا كِلاباً  
أَتَعْدِلُ دِمْنَةً خَبِثْتُ وَقَلْتُ      إلى فَرْعَيْنِ قَدْ كَثُرَا وَطاباً

فيجيبه الفرزدق بقوله<sup>(3)</sup>:

ولم تَرِثِ الفَوَارِسَ مِنْ نُمَيْرٍ      ولا كَعْباً وَرِثْتَ ولا كِلاباً  
ولَكِنْ قَدْ وَرِثْتَ بَنِي كُليبٍ      حَظَائِرُهَا الخَبِيثَةُ والزرابا

إن خطاب الفرزدق الأخير، يجدد معناه من خلال جدله مع خطاب جرير، ويسعى في الوقت نفسه إلى التواصل من ناحية، والتجاوز من ناحية أخرى. والتوتر؛ هو الذي يؤطر العلاقة بين الخطابين، ويسعى كل نص - على الرغم - من التناقض بينهما إلى تحقيق نوع من التعايش مع الخطاب الآخر، ولهذا يظل الخطاب بمفرده مبهماً، وغامضاً، إلى أن يأتي الخطاب الثاني؛ ليزيل إبهامه ويحل رموزه وشفراته.

فالتواصل قائم بين الخطابين، سواء أكان على مستوى تكرار الألفاظ، أم تكرار المعاني، فتكرار الألفاظ ممثّل في "نُمير"، "كعباً"، "كلاباً". أما تكرار المعاني فممثّل في معاني السخرية والاستهزاء التي

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، شعر النقائض في العصر الأموي: دراسة في التقاليد الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق بمصر، 1999م.

(2) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (53)، الأبيات ص 446.

(3) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (54)، الأبيات ص 468.



تضمنتها عبارات جرير: "فغض الطرف إنك من نمير"، "فلا كعباً بلغت ولا كلاباً".

ويلجأ الفرزدق إلى الحيلة نفسها بتكرار معاني السخرية ممثلة في عبارات: "ولم ترث الفوارس من نمير"، "ولا كعباً ورثت ولا كلاباً" ثم أضاف إليها سخريته من أهل جرير وعشيرته بقوله:

ولكن وَرِثْتُ بني كُليبٍ حَظائِرَها الخَيْثَةَ والزِرابا

ولهذا الخطاب خصوصيته التي تتجلى في العلاقة التنافسية بين قصائد النقائض؛ فخطاب جرير - وهو رد على خطاب سابق للراعي النميري - قد أثار شاعرية الفرزدق، على الرغم من أن هذا الخطاب لم يكن موجهاً إلى الفرزدق، غير أن خطاب الفرزدق اعتمد اعتماداً مباشراً على خطاب جرير، وهذا يعكس خصوصية خطابات النقائض المتعاقبة وراثتها في اعتماد بعضها على بعض، وتولدها من ذواتها، وقيامها على التوتر الذي يلعب دوراً بارزاً في تواصلها، فالتواصل داخل هذه الخطابات؛ ممارسة خطابية يتقاطع فيها المعنى في الخطاب الثاني مع ألفاظ الخطاب الأول، وهذا التقاطع يؤلف ضمن سياق الخطابات بنية حجاجية تتجلى مظاهرها في إصرار صاحب الخطاب الثاني على تكرار ألفاظ أو قضايا معينة، طرحت في الخطاب الأول؛ بهدف تجاوزها أو دحضها، وهكذا تبدو قصائد النقائض حاملة لوجهات نظر متباينة، لكنها موكولة إلى مبدأ الانسجام الخطابي.

### ج - التناقض:

التناقض - عن طريق التكرار - في شعر النقائض، هو تكوين رد فعل مضاد من قبل الخطاب الثاني يتجلى في عناية مفرطة واستيعاب، وإعادة تأسيس وإعادة إنتاج لغة الخطاب الأول؛ لأن البنية اللفظية في شعر النقائض بنية انفعالية تعتمد على الإثارة، وعلى الارتداد إلى غيرها

من الخطابات الواقعة في مجالها التناسي. وإدراك هذه التناقضات والمفارقات في شعر النقائض، يتم عن طريق معرفة تأويلات الكلمات المكررة، ومدى انفتاحها واستيعابها لاحتمالات تعدد المعنى داخل الخطاب.

يقول الأخطل<sup>(1)</sup>:

مَا زَالَ فِينَا رَبَاطُ الْخَيْلِ مُعَلِّمَةً      وَفِي تَمِيمٍ رَبَاطُ الذُّلِّ وَالْعَارِ  
النَّازِلِينَ بِدَارِ الذُّلِّ إِنْ نَزَلُوا      وَتَسْتَبِيحُ كُلِّبٌ مَحْرَمَ الْجَارِ  
فيجيبه جرير بقوله<sup>(2)</sup>:

قَوْمِي تَمِيمٌ هُمُ الْقَوْمُ الَّذِينَ هُمُ      يَنْفُونَ تَغْلِبَ عَنْ بُحْبُوحَةِ الدَّارِ  
النَّازِلُونَ الْحِمَى لَمْ يُرْعَ قَبْلَهُمْ      وَالْمَانِعُونَ بِلَا حِلْفٍ وَلَا جَارِ

فكلمة "النازلون" تحمل معنى متناقضاً في النصين، فهي تحمل معنى الذل لأهل جرير وعشيرته، في خطاب الأخطل، بينما تحمل معنى الشهامة والنبل لأهل جرير وعشيرته، في خطاب جرير.

وكلمة "جار" جاءت لتأويل معنى الذل لأهل جرير وعشيرته، بإغارتهم على جيرانهم وهتك حرمتهم، وقد لعب وعي الأخطل بتعاليم الدين الإسلامي دوراً كبيراً في ذكر لفظ "الجار" وما تضمنه من معان - في آياته - تتناقض وتعاليم الدين الإسلامي. وهنا نستطيع القول بأن لفظ "الجار" أصبح ذا بنية انفعالية أثارت جريراً، فأتى جرير بلفظ "الجار" أيضاً ولكن بتأويل يناقض معناه في بيت الأخطل، فهو في بيت جرير يشير إلى معاني الفروسية والشجاعة والنجدة، ممثلة في حماية الجيران والدفاع عنهم بدون عهود أو موثيق.

(1) أبو تمام، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية، بيروت - لبنان 1922م.

(2) السابق، القصيدة ص 142.

فكلمتي "النازلون"، "الجار" أولتا بتكرارهما في الخطابين بمعانٍ متناقضة، كما أن الخطاب الثاني/ جرير، استطاع استيعاب الخطاب الأول/ الأخطل وأعاد تأسيسه بتأويل جديد، فقول الأخطل "وفي تميم رباط الدّل والعار" يستوعبه قول جرير:

قَوْمِي تَمِيمٌ هُمُ الْقَوْمُ الَّذِينَ هُمُ      يَنْفُونَ تَغْلِبَ عَنْ بُحْبُوحَةِ الدَّارِ  
وقول الأخطل: "النازلون بدار الدّل إن نزلوا..." يستوعبه قول جرير ويعيد تأويله بقوله: "النازلون الحمى لم يرع قبلهم..."، وقول الأخطل: "وتستبيح كليب محرم الجار..." يستوعبه قول جرير: "المانعون بلا حلف ولا جار...".

وعلى هذا، فالقراءتان - على الرغم من التناقض الواضح بينهما - تنهضان على فكرتي الحضور، والتجاوز؛ بوصفهما فكرتين أساسيتين لتحقيق الذات، ففي كل قراءة معنى جوهري تقصده ذات متعالية، واعية بذاتها وبـ "الآخر" حيث تستحضر المعنى الآخر للتعريف به، وفي أثناء هذه الممارسات تتجاهل - عن عمد - الممارسات القهرية التي يمارسها معنى "الآخر" على "الذات" ثم تلبسه اللفظ المناسب؛ ليمارس دوره بما هو معنى ضدي يشير إلى ممارسات قهرية على الآخر.

وعلى الرغم من هذا التناقض، نجد أن القراءتين تتفقان في المعنى؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة؛ لأن "الأنا" لا تنظر إلى خطاب "الآخر" بوصفه أحادي المعنى، بل تنظر إليه بوصفه حيّزاً معرفياً متسع الآفاق ومتعدد المعاني، لذا فإن "الآخر" يعيش في "الأنا"، وتسعى "الأنا" إلى أن تعيش في "الآخر" وتتسلل إليه بما هو خطاب إيديولوجي يسعى إلى الحضور الدائم في "الآخر"، وجذب انتباهه عن طريق سياقات مغايرة، وتأويلات متعددة.

يقول الفرزدق<sup>27</sup>:

يا بن المَرَاغَةِ أَيْنَ خَالِكَ إِنِّي      خَالِي حُبَيْشٌ ذُو الْفَعَالِ الْأَفْضَلُ  
خَالِي الَّذِي غَضَبَ الْمُلُوكَ نَفُوسَهُمْ      وإليه كان حِباءُ جَفْنَةٍ يُنْقَلُ  
فيجيبه جرير بقوله<sup>(1)</sup>:

كان الفرزدقُ إِذْ يَعُودُ بِخَالِهِ      مِثْلَ الدَّلِيلِ يَعُودُ تَحْتَ الْقِرْمَلِ  
وافخرُ بِضَبَّةٍ إِنْ أَمَّكَ مِنْهُمْ      ليس ابن ضَبَّةٍ بِالْمُعَمِّ الْمُخُولِ

كلمة "خال" تحمل معنى متناقضاً في الخطابين، فتكرارها ثلاث مرّات في أبيات الفرزدق، يشير إلى تأكيد فخر الفرزدق بأقاربه "أين خالك"؟! ثم يعقبها مباشرة قوله "خالي حبيش ذو الفعال الأفضل"، "خالي الذي غصب الملوك نفوسهم" من ناحية، وتشير إلى معاني انحطاط أصل جرير والسخرية منه، من ناحية أخرى. بينما تحمل كلمة "خال" في خطاب جرير معاني الدّل والسخرية من الفرزدق وعشيرته. وهنا نستطيع القول بأنه بقدر ما تمتلك خطابات النقائض من ألفاظ لها معاني ذات شفرات خاصة، فإننا لا نستطيع الكشف عن دلالات هذه المعاني موضوعياً إلا عن طريق "الخطاب الآخر" الذي يقع في مجالها التناسي، حيث تتكرر الألفاظ مرة أخرى حاملة معاني ضدية تسير في اتجاه عكسي للمعنى الأول.

إن هذه الممارسة مهّدّت الطريق الصعب لانبثاق الهوى الذاتي كمعنى، وليس كمفهوم داخل الخطاب. ذلك؛ لأنه - أي الهوى الذاتي - ينطوي على صراع ثقافي مضمّر بين ذات متعلّقة تجاه نفسها وضدّها في الوقت نفسه، فذاكرة كلا الشاعرين في الأبيات السابقة

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (39)، الأبيات ص 198.

تختلق الأسباب لإقصاء ذاكرة الآخر، أو تأسيس أطماع الذات ضدّ تهديد المنافس. تلك هي المسافة المعرفية بين "الأنا" و"الآخر" التي كرّستها الممارسات الثقافية، وانتقلت إلى الخطابات، هذه المسافة التي تتحقق فيها الذات الثقافية، بإقصاء الآخر.

يقول جرير<sup>(1)</sup>:

لَقَدْ وَلَدَتْ أُمُّ الْفَرَزْدَقِ فَاجِرًا      وَجَاءَتْ بِوَزْوَازٍ قَصِيرِ الْقَوَائِمِ  
وَمَا كَانَ جَارًا لِلْفَرَزْدَقِ مُسْلِمًا      لِيَأْمَنَ قِرْدًا لَيْلُهُ غَيْرَ نَائِمِ  
يُوَصِّلُ حَبْلِيهِ إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ      لِيَرْقَى إِلَى جَارَاتِهِ بِالسَّلَالِمِ

فيجيبه الفرزدق بقوله<sup>(2)</sup>:

فَإِنَّكَ كَلْبٌ مِنْ كُلِّبٍ لِكَلْبَةٍ      غَذَّتْكَ كُلِّبٌ فِي خَبِيثِ الْمَطَاعِمِ  
وَلَيْسَ كُلِّيبِي إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ      إِذَا لَمْ يَجِدْ رِيحَ الْأَتَانِ بِنَائِمِ

لقد عبّر الشاعران عن ثقافتهما المتناقضة، والناجمة عن رغبة جامحة في التفوق وإبراز المهارات خلال الأبيات السابقة، التي تحمل معانٍ متناقضة، ونشعر عند قراءة هذه الأبيات أننا أمام صراع ثقافي حقيقي، تحجبه أزمة عميقة داخل نفس كل شاعر، فما الدافع وراء تشبيه جرير للفرزدق بالقرّد؟ وما الدافع وراء تشبيه الفرزدق لجرير بالكلب؟ غير أننا - في الحقيقة - نجد كل شاعر يقوم بسلوك يناقض الشاعر الآخر، فجرير يرمي الفرزدق - في خطابه - بالزنا والفجور، على الرغم من أنه مسلم! والفرزدق يرمي جريرا بالخبيث، وذلك ممثل في تكرار عبارة "إذا ما جنّ ليله"، فالفرزدق "إذا جنّ ليله" فهو أزنّ من القرّد، ويرقى إلى جاراته بالسّلالم لقصر قامته، وجرير "إذا جنّ ليله"؛

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (40)، الأبيات ص 255.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (52) الأبيات، ص 395، 396.

لم ينم إلا إذا شمّ ريح الأتان الخبيثة، فهو يجد فيها متعة دائمة. وكل ما تستهدفه هذه الأبيات، هو تحويل الوجود اللا "أخلاقي" إلى واقع مناقض بالنسبة للأثنا، ورفضها لهذه السلوكيات.

وهكذا تتطوّر العلاقة بين الشاعرين من خلال التصور الضدي لـ "الآخر"، وهي علاقة انفعالية تتولد من استجابات ضدية زاخرة بالمفارقات، وتبلغ المفارقات أقصى درجاتها حين يربط جرير بين القرد والفجور والفرزدق في قرن دلالي مشترك، وحين يربط الفرزدق بين الكلب والخبث وسلب الإرادة وجرير في قرن دلالي مشترك؛ حيث يؤدي ربط هذه الحيوانات - وما ترمز إليه - بالإنسان إلى تدمير صورته، والسماح لهذه الصور بالتسلل في سياق يفترض أنه سياق إنساني، وهنالك تتحول كل قصيدة من القصيدتين إلى فعل ضدي لتحقيق الذات، حيث تقف قصيدة الشاعر الثاني في مواجهة الانهزامية التي تسعى إليها القصيدة الأولى. ويتم هذا عن طريق تشكيل حركة ضدية تعيد بناء قصيدة سابقة وتعيد صياغتها، عن طريق سلسلة متتالية من الانزياحات والتصورات الرمزية التي تمتلئ بالحركة والتفاعل.

وهكذا يتداخل بناء خطاب النقيضة أفقياً ورأسياً في بناء الخطاب الآخر، عبر محاورة فاعلة متحولة من أجل إنتاج خطاب جديد. ومن ثم فإن الحاضر/الآن، لا يحمل حقيقة إيديولوجية في ذاته، بقدر ما يحملها في تجاوزه لأفكار سابقة/غائبة.

وأخيراً، فإن مفارقة الجمع بين الحاضر والغائب، لا تخضع بالضرورة للمنطق الشعري الشائع؛ لأن الحاضر - هنا - يشكّل ذاته بتصورات ضدية عن الآخر، ومن ثم يعد الحاضر دائماً في خطابات النقائض نقيضاً للغائب.



## التكرار اللفظي وفاعلية الحوار

يتجلى هذا النمط من التكرار في لجوء الشاعر إلى تكرار مفردة بعينها عدة مرات داخل الخطاب الشعري، على نحو منتظم وثابت، وهذا النمط من التكرار قليل في شعر النقائض إذا ما قارناه بالنوع السابق. ويلجأ شعراء النقائض إلى هذا النمط من التكرار عادة لسببين:

السبب الأول: (نسقي/ ثقافي) يهدف إلى تأكيد حقيقتين رئيسيتين في الثقافة العربية القديمة: الأولى، تتعلق بتأكيد ثقافة الفخر والقوة، وهي ثقافة تتطلب دائماً استخدام ضمائر الملكية "أنا/ نحن" أو نون العظمة في بعض الأحيان، ويرتكز الحوار في هذه الحالة حول "الأنا" وإظهار استطالتها وتضخمها. والثانية، تتعلق بتأكيد السخرية والاستهزاء، ويرتكز الحوار فيها حول "الآخر"؛ لهدمه والنيل منه على نحو من الأنحاء.

السبب الثاني: (لساني/ خطابي) يهدف إلى إحداث نوع من التجانس بين العبارات من حيث الوزن الصوتي والصرفي معاً؛ لإحداث إيقاع معين ينفعل معه القارئ/ الشاعر الآخر على المستوى المعرفي، على نحو يستوجب إجابة عن متطلبات الخطاب السابق.

بالنسبة للسبب الأول، فقد يلجأ الشاعر لتكرار كلمة بعينها في بداية كل بيت، وهنا تتحول الكلمة إلى بداية صوتية جديدة.

يقول جرير<sup>(1)</sup>:

يا ضَبَّ قَدْ فَرَعْتُ يَمِينِي فَأَعْلَمُوا	طُلُقاً وَمَا شَغَلَ الْقِيُونَ شِمَالِي
يا ضَبَّ عَلَيَّ أَنْ تُصِيبَ مَوَاسِمِي	كُوزاً عَلَى حَنْقٍ وَرَهْطَ بِلَالٍ
يا ضَبَّ إِنِّي قَدْ طَبَخْتُ مُجَاشِعاً	طَبْخاً يُزِيلُ مَجَامِعَ الْأَوْصَالِ
يا ضَبَّ لَوْلَا حَيْنُكُمْ مَا كُنْتُمْ	غَرَضاً لِنَبْلِي حِينَ جَدَّ نِضَالِي

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (69)، الأبيات ص 753.

يا ضَبَّ إِنَّكُمْ الْبَكَارُ وَإِنِّي      مُتَخَمِّطٌ قَطِمْ يُخَافُ صِيَالِي  
يا ضَبَّ غَيْرُكُمْ الصَّمِيمُ وَأَنْتُمْ      تَبَعُ إِذَا عُدَّ الصَّمِيمُ مَوَالِي  
يا ضَبَّ إِنَّكُمْ لِسَعْدٍ حِشْوَةٌ      مِثْلَ الْبَكَارِ ضَمَمْتَهَا الْأَغْفَالُ  
يا ضَبَّ إِنْ هَوَى الْقُيُونُ أَضَلَّكُمْ      كَضَلَالِ شِيعَةِ أَغْوَرِ الدَّجَالِ

من الملاحظ أن جريراً، عمد إلى تكرار صيغة النداء "يا ضَبَّ" ثماني مرات متتالية في مطلع الأبيات السابقة، وهذا يؤدي إلى خلق نوع من التوازن والانسجام في صدر الأبيات، من ناحية، ويؤدي أيضاً إلى لفت انتباه القارئ إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي الذي يحدثه تكرار الكلمة، من نغمة تفيد التهكُّم والسخرية من ناحية أخرى.

وأهم ما يسترعي اهتمامنا في استخدام جرير لهذا الاسم "ضَبَّ": هو تواتر صياغته له طبقاً لهذه الآلية في التأكيد عليه، وهذا التكرار، لا يكتسب - بالضرورة - منزلة المصطلح المعجمي، بل يحوم حول دلالات خاصة - تفهم في سياق الصراع الشعري الساخر بين جرير والفرزدق والأخطل - هي في أكثر وجوهاً أقرب إلى المعنى الدلالي الذي لا يفهم إلا في سياقه الخاص به.

وهذه الطريقة تجمع بين أطراف التجنيس الصوتي بالتكرار الذي ينطوي على السخرية والوعيد، وفق هندسة صوتية خاصة، تساعد الإيقاع الكلي على توظيف التجنيس من ناحية، وتوظيف الكلمة بتكرارها وتأكيدها في كل سياق تدخل فيه من ناحية أخرى.

ولو تتبعنا الأبيات، وجدنا أن التكرار يسير وفق آلية واحدة، حيث تقوم أداة النداء "يا" بدور مهم في إعطاء هندسة القصيدة الإيقاعية شكلاً مميزاً، تتوافق وموقف السخرية الذي يهدف إليه جرير، وذلك بتأكيده على ذكر لفظ "ضَبَّ" دون أن يغيّر منه بعد أداة النداء، وتشترك أداة النداء "يا" ولفظ "ضَبَّ" في تفجير حس السخرية والاستهزاء في

القصيدة وفاعليته التدميرية، وتوجيه سهام السخرية للآخر، ووصفه بالعجز والضلّال "كضلال شيعة أعور الدّجال" و"أنتم تبع". وفي المقابل، ترصد القصيدة الفعل البطولي للشاعر "الأنا"، "ما كنتم غرضاً لنبلي حين جدّ نضالي"، "وأني متخبط قطم يخاف صيالي" بلغة قوية، تكون الغلبة في مفرداتها للأصوات الفخمة في سياقها، وهكذا يستمر النص، وكذلك يعلي دائماً من شأن "الأنا" حيث تظل دائماً أنموذجاً للقوة ومصدراً للحماية.

وبهذه الآلية يتشكل النص، حيث تتنامى الأفكار من خلال ترابط معانيها عن طريق التكرار الذي تؤدي فيه المفردة اللغوية دلالتها داخل كل بيت، ثم تؤوّل هذه المفردات داخل النص بأسره؛ لتتحول إلى علامة جديدة، فتصبح مدلولاً ودالاً في الوقت نفسه.

يعد هذا التكرار؛ تكراراً هدمياً - من الناحية السيكلوجية - فهو آلية من آليات الدفاع، التي يتجاوز بها الشاعر محنته العصائية التي وضعه فيها الشاعر الآخر؛ لأنه في مثل حالات الهدم هذه يبدأ الشاعر - عادة - في اتخاذ خطوات إجرائية جديدة تجاه الآخر، لعلها ممثلة في مناداته بـ "الضب" ذلك الحيوان الذي ينتمي لجنس الزواحف، يسكن الجحور، ويتسم بسرعة العدو، ويرمز في هذا السياق إلى المراوغة والخداع. وهنا يعمد الشاعر إلى إحداث تحوّل جذري لدلالة النص من خلال إصراره على تكرار لفظ "ضب"، حيث يؤكد وضع "الآخر" في منطقة إنسانية مظلمة تحجب رؤيته من ناحية، وتحذر الآخرين من الاقتراب منه من ناحية أخرى، ومن ثم تحاول "الأنا"/الشاعر الراهن، عزل الآخر والعمل على انحساره في هذه الدائرة المظلمة؛ فيسعى الآخر بفلسفة "التعويض" إلى فك القيود والأغلال، والخروج من الأسر بآليات دفاع مغايرة. وهكذا تتبدل الأوضاع وتتقلّب في شعر النقائض، وكما يذهب بعض المعاصرين إلى أن "غاية آليات الدفاع هي تجنب الأخطار، ولا

أحد يستطيع أن ينكر أنها آليات ناجحة، إذ من المشكوك فيه ألاّ تستطيع "الأنا" التخلّي عنها عبر تطورها، ولكن من المؤكد أيضاً أن هذه الآليات يمكن أن تصبح هي نفسها مصدر خطر، فليس أمراً نادراً أن تدفع "الأنا" ثمناً باهظاً؛ لقاء الخدمات التي تقدمها له هذه الآليات"<sup>(1)</sup>.

وقد يكون التكرار عنصراً يستدعي مزيداً من الدلالات وذلك مثلما نجد في قول جرير<sup>(2)</sup>:

وَنَحْنُ اغْتَصَبْنَا الْحُضْرَمِيَّ بْنَ عَامِرٍ	وَمَرَوَانُ مِنْ أَنْفَالِنَا فِي الْمَقَاسِمِ
وَنَحْنُ تَدَارَكْنَا بُحَيْرًا وَرَهْطَهُ	وَنَحْنُ مَنَعْنَا السَّيِّ يَوْمَ الْأَرَاقِمِ
وَنَحْنُ صَدَعْنَا هَامَةَ ابْنِ خُوَيْلِدٍ	عَلَى حَيْثُ تَسْتَسْقِيهِ أُمُّ الْجَوَائِمِ
وَنَحْنُ تَدَارَكْنَا الْمَجَبَّةَ بَعْدَمَا	تَجَاهَدَ جَرِيرُ الْمُبْقِيَاتِ الصَّلَادِمِ
وَنَحْنُ ضَرَبْنَا هَامَةَ ابْنَ مُحَرَّقٍ	كَذَلِكَ نَعَصَى بِالسَّيُوفِ الصَّوَارِمِ
وَنَحْنُ ضَرَبْنَا جَارَ بَيْبَةَ فَانْتَهَى	إِلَى خَسَفٍ مَحْكُومٍ لَهُ الضَّيْمُ رَاغِمِ

فالفرق الجوهرى بين التكرار في هذه الأبيات، والأبيات السابقة، يتمثل في أن الإيقاع الصوتي الذي يحدثه تكرار الضمير "نحن" يؤكد نغمة الفخر وإيقاظ حس الفخر لدى الشاعر، فقد غدا هذا الضمير - عند جرير - منطلقاً لإيحاءات دلالية منفردة، وأصبح هذا الضمير قادراً على الوفاء بما تصبو إليه ذات جرير من استطالة وتضخم، ويقودنا أيضاً إلى رصد ازدواج دلالي يرغب فيه جرير، وهو إزاحة نص الفرزدق السابق، وإحلال نصه محله.

وهذا يقودنا إلى القول بأن لغة النقائض تسلك دروباً خاصة، تنطلق فيها غزارة مدلولاتها اللفظية، وثراء طاقتها التوليدية؛ لتؤطر

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (48)، الأبيات ص 322، 323.

(2) هارولد بلوم، قلق التأثر، ص 97.

لنفسها قالباً ينضاف إلى القوالب والظواهر الأخرى التي تساعد على تجاوز النص "التراثي" / الآخر، وإدراك مرتبة النضج والوعي الأدبيين، وهذا ما ساعد خطاب النقائض على تجاوز مرحلة التقليد (بمعناها الاتباعي) إلى مرحلة الإبداع والخصوصية متعددة الأطراف. ويلفت بعض المعاصرين النظر إلى أن المصطلحات التي تتكرر داخل النص لها تأثيرات "نادراً ما يقدر القراء أبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، وتتصل تلك التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة؛ لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة العضوية القائمة بين العقل واللغة، وتتصل أيضاً بالظواهر المعرفية؛ لأن المصطلحات في كل علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي، وترسخ بها الاستقطاب الفكري"<sup>(1)</sup>.

فجرير يتيح لنا الفرصة للتعرف على وسائل جديدة للتكرار، ودوره في التجنيس والهندسة الصوتية؛ حيث يقوم التكرار بوظائف دلالية وأسلوبية عميقة، فبالإضافة إلى قيام التكرار بتفجير الطاقة الصوتية في النص، نجده يستدعي مزيداً من الدلالات والتوكيد، فجرير بتكراره الضمير "نحن" يؤكد حس الفخر الذي ينطوي على دلالات متعددة، وأبرزها إظهار "الأنا" أو الـ "نحن" وإضعاف "الآخر" أمام هذه القوة التي تتضمنها الآيات من معانٍ.

وقد لجأ الفرزدق إلى ذلك - أيضاً - ولكن بأسلوب أكثر خصوصية، فيقول متفاخراً بنفسه وهاجياً جرير في الوقت نفسه<sup>(2)</sup>:

مَنَّا الَّذِي اخْتِيرَ الرَّجَالَ سَمَاحَةً      وَخَيْرًا إِذَا هَبَّ الرِّيحُ الزَّعَازُعُ

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (70)، الآيات ص 760-763.

(2) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عيد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د - ت)، ص 126.

ومنا الذي أعطى الرَّسُولَ عَطِيَّةً      أَسَارَى تَمِيمٍ وَالْعُيُونُ دَوَامِعُ  
ومنا الذي يُعْطِي المائِنَ وَيَشْتَرِي      الْغَوَالِي وَيَعْلُو فَضْلُهُ مِنْ يَدَافِعُ  
ومنا خَطِيبٌ لَا يُعَابُ وَحَامِلٌ      أَغْرَ إِذَا التَّفَّتَ عَلَيْهِ الْمَجَامِعُ  
ومنا الذي أَحْيَى الْوَيْدَ وَغَالِبٌ      وَعَمْرُوٌّ وَمَنَا حَاجِبٌ وَالْأَقَارِعُ  
ومنا غَدَاةَ الرَّوْعِ فَتِيَانُ غَارَةٍ      إِذَا مَتَعْتُ تَحْتَ الزَّجَاجِ الْأَجَاشِعُ  
ومنا الذي قَادَ الْجِيَادَ عَلَى الْوَجَا      لِنَجْرَانٍ حَتَّى صَبَّحَتْهَا النَّزَائِعُ

التكرار في الأبيات السابقة، يعمل على شحن المتلقي، بتوليد الدلالات والصور في كل بيت، يضاف إلى ذلك نغمة حس الفخر الذي يؤكد الفرزدق من خلال تعمده تكرار لفظ "منا" في صدر كل بيت، والمتأمل في البنية الصوتية للفظ المكرر، يدرك أن الكلمة تتألف من حرف "الميم" وحرف "النون"، وهما من الأصوات الأنفية التي تشير إلى العظمة والكبرياء، ثم أتبعهما بألف المد، التي تشير إلى الاستطالة. لهذا نجد أن بداية كل بيت تكتسب صلابة داخلية وخارجية معاً، وقصد الشاعر إلى تكرار كلمة "منا" يشير إلى فاعلية البنية الصوتية لها، وفاعلية دلالتها لدى الشاعر والمتلقي معاً؛ لأنها تكتسب دلالتها التصاعدية من تفاعلها مع سياق البيت الكلي؛ لأن لهذه المفردة "منا" على وجه التحديد فاعلية بنيوية في تأطير المعنى الكلي للأبيات. وهي بهذا التكرار تكتسب تأكيداً خاصاً، إذا ما وضعنا في الحسبان أن النبر فيها ينصبّ على حرف "النون" وهو ما يشير إلى العظمة والفخر، وهذا يخلق معادلاً موضوعياً لانفعالات "الأنا" واستطالتها وتضخمها، ويخلق الموقف الإنساني، الذي يتخذ من القوة والعزة مصدراً من مصادر تعامله مع الآخر، وهنا يصبح الفعل القصدي هو الخيار الوحيد لمواجهة الشاعر الآخر، لذا يبدو الشاعر ولعاً بذاته ليعمّق هذه القوة في وعي الآخر، فيعمد إلى تكرار لفظ "منا" في حركة رأسية متنامية، تبدأ متطورة،



وتنتهي من حيث تبدأ الأخرى أكثر قوة وعطاءً، وهي حركة متكررة مبالغ فيها في بعض الأحيان، ليصبح التكرار - ها هنا - تجسيداً لفاعلية الذات وتعاليتها وخروجها من حيّز الفرد الضيق إلى حيّز الجماعة الأوسع، أو من حيّز ضمير المتكلم "أنا" المفرد، إلى "نون العظمة" الجماعية. وهكذا يتنامى الشراء الدلالي للتكرار في ضوء العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" حيث يسعى شعراء النقائض دائماً إلى خلق نوع من الصراع المتنامي، ذلك الصراع الذي تتطور فيه "الأنا" على أفق "الآخر" عبر نسق لغوي يكشف - في تأويله - عن دور "الآخر" في إعادة صياغة "الأنا" لنفسها بما هي فاعل أساس في تشكيل هويتها.

### الهندسة الصوتية للتكرار

#### وأثرها في المتلقي

إن تجانس العبارات من حيث الوزن الصوتي والصرفي، يلعب دوراً مهماً في عودة الوفاق بين الخطابين وتواصلهما معاً، ويتحقق ذلك عندما يتميز الشاعر بقدرات عالية في صياغة ألفاظه وعباراته، وإحداث نوع من التناغم بين الألفاظ داخل الجملة، ويؤكد الجرجاني: "أنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً، أترك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاخَةُ فَالتَوْتُ      فِيهِ الظُّنُونُ أَمْذَهَبٌ أَمْ مَذْهَبٌ  
واستحسن تجنيس القائل: حتى نجا من خوفه وما نجا.. لأمر يرجع إلى اللفظ، أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني؟ ورأيت لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفاً متكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكورة، ورأيت الآخر قد

أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفأها"<sup>(1)</sup>.

وقد أدرك شاعر النقائض أن اعتماده على الهندسة الصوتية في قصائده، يُعدّ مدخلاً مهماً لجذب انتباه المتلقي، وتعتمد الهندسة الصوتية على إحلال حرف صامت محل حرف آخر، أو تكرار حرفين صامتين في البيت عدة مرات متتالية في القصيدة، أو يعتمد الشاعر تبديل مواضع الحروف في قافية البيت؛ ليفيد من استثمار إمكانات الجذر الصوتي. ويجب الانتباه إلى الفرق بين السجع والهندسة الصوتية، حتى لا يحدث التباس بين المفهومين - هنا - فالسجع يعتمد الشاعر فيه إلى تكرار حرف واحد في نهاية بعض الكلمات، أما الهندسة الصوتية فتعني تكرار أكثر من حرف في قافية البيت، أي تكرار مقاطع معينة داخل القافية.

يقول جرير<sup>(2)</sup>:

أَلَدَّ وَأَشْفَى لِلْفَوَادِ مِنَ الْجَوَى      وَأَغْيَظَ لِلْوَاشِينَ مِنْهُ ذَوِي الْمَحَلِ  
وَهَاجِدٍ مِوْمَةٍ بَعَثْتُ إِلَى السُّرَى      وَلِلنَّوْمِ أَحْلَى عِنْدَهُ مِنْ جَنَى النَّحْلِ  
يَكُونُ نُزُولُ الرِّكَبِ فِيهَا كَلًّا وَلَا      غِشَاشًا وَلَا يَذْنُونَ رَّحْلًا إِلَى رَحْلِ

نجد جريراً - هنا - يحافظ على التوازن الصوتي الذي يحافظ على تشابه حروف اللفظ في الكلمة الأخيرة من كل بيت، واقتراب صوتياته من الآخر "محل"، "نحل"، "رحل". وهو هنا يحافظ على الجذر الصوتي؛ حيث يظل واحداً في نهاية الأبيات الثلاثة مع تغيير حرف

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (66)، الأبيات ص 696.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثالثة 1399هـ/1979م، الجزء الأول، ص 99، 100.

واحد فقط، هو "الميم"، "النون"، "الراء" على الترتيب. وهذا التغيير أدى بدوره إلى اختلاف المعنى في نهاية كل بيت.

ويقول جرير أيضاً<sup>(1)</sup>:

أَبَا الْمَوْتِ خَشَشَنِي قُيُونُ مُجَاشِعٍ      وَمَا زِلْتُ مُجَنِّياً عَلَيْهِ وَجَانِيَا  
تَرَاعَيْتُمْ يَوْمَ الزُّبَيْرِ كَأَنَّكُمْ      ضِبَاعٌ بِذِي قَارٍ تُمَنِّي الْأَمَانِيَا  
وَأَبْ ابْنُ ذِيَالٍ بِأَسْلَابٍ جَارِكُمْ      فَسُمِّيتُمْ بَعْدَ الزُّبَيْرِ الزَّوَانِيَا

فبالإضافة إلى قصد جرير المحافظة على التوازن الصوتي، عن طريق تشابه الألفاظ وبالتالي اقتراب صوتياته من الآخر، نجده يلجأ إلى الحيل والألعاب الصوتية، فيستبدل "الميم" في "أمانيا" بدلاً من "الجيم" في "جانيا"، والزاي والواو في "زوانيا". وهذه الطريقة مهمة جداً في حال إلقاء الشعر شفاهة؛ لأنها تلفت انتباه السامع، وبالإضافة إلى ذلك، نجد الشاعر في الأبيات الثلاثة السابقة يلجأ إلى تجنيس الصيغة، ويعتمد في ذلك على تكرار ثنائيات من الكلمات تتوافق في الحروف وتختلف في المعنى "مجنياً/ جانياً" في البيت الأول، وأحياناً أخرى تتوافق في الحروف والمعنى معاً "تمنى/ الأمانيا" في البيت الثاني.

وهذه الصيغ بالإضافة إلى أنها تعمل على جذب انتباه المتلقي وإعطائه فرصة للتذوق والقياس الصوتي والفكري، فإنها تُثير انتباه الشاعر الآخر، لذا يمكن القول بأن الهندسة الصوتية في قصائد النقائض، لعبت دوراً مهماً في استثارة الشاعر المنافس شعرياً..

وقد يعتمد الشاعر - أحياناً - إلى تبديل مواضع الحروف؛ ليفيد من إمكانات الجذر الصوتي، وذلك كما في قول جرير<sup>(2)</sup>:

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (33)، الأبيات ص 160.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (35)، الأبيات ص 178، 180.

وَأَعْطَيْتُ عَمراً مِنْ أُمَامَةٍ حَكَمَةً  
وَلِلْمُشْتَرَى مِنْهُ أُمَامَةً أَرْبَحُ  
صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَقَدْ بَرَحَتْ بِهِ

وما كان يلقي من ثُمَاضَرٍ أَبْرَحُ  
فجرير يستخدم التوازي الصوتي بين "أريج/ أبرح" فالأصوات  
في الكلمتين واحدة، ولكن جريراً عمد إلى تبديل موضع "الباء" مكان  
"الراء"، و"الراء" مكان "الباء"؛ لإقامة توازي صوتي في نهاية البيتين،  
وتقريب صوتياته من الآخر؛ لكي يحدث إيقاعاً صوتياً معيناً، تتفاعل معه  
أذن المتلقي وتجذب اهتمامه. وهذه الألعاب الصوتية تُظهر قدرات لغوية  
خاصة لجرير، الأمر الذي يثير شاعرية الفرزدق، فيشرع في استخدام  
مهاراته اللغوية في التعبير عن نفسه، فنراه يعمد إلى تغيير حرفين من  
الكلمة؛ ليفيد - أيضاً - من إمكانات الجذر الصوتي، كقوله<sup>(1)</sup>:

فَحَرَّكَ أَعْلَى حَبْلَهُ بِحُشَاشَةٍ وَمِنْ فَوْقِهِ خُضْرَاءُ طَامٍ بُحُرُّهَا  
فَمَا جَاءَ حَتَّى مَجَّ وَالْمَاءُ دُونَهُ مِنْ النَّفْسِ أَلْوَاناً عَبِطاً نَحِيرُهَا

فالفرزدق يستخدم التوازي الصوتي بين "بحورها/ نحيرها"  
فوضع "النون" في "نحيرها" مكان "الباء" في "بحورها"، و"الواو" في  
"بحورها" مكان "الياء" في "نحيرها"؛ لكي يحافظ على الجذر الصوتي  
بين الكلمتين.

وقد يرسم الشاعر هندسة صوتية خاصة؛ ليضفي على نصه نوعاً  
من الخصوصية، كأن يأتي بكلمة في نهاية البيت، ثم يأتي بمقطعين من  
الكلمة نفسها في نهاية البيت التالي، وذلك كما في قول الفرزدق<sup>(2)</sup>:

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (57)، الأبيات ص 499.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (59)، الأبيات ص 518.

وراحتْ تُشْلُ السَّوْلَ والفَحْلُ خَلْفَهَا      زَفِيفاً إلى نِيرَانِهَا زَمْهَرِيرُهَا  
شَامِيَةً تَغْشَى الخَفَائِرُ نَارَهَا      وَنَبْحُ كِلَابِ الحَيِّ هَرِيرُهَا  
أتى الفرزدق بكلمة "زمهيرها" في نهاية البيت الأول، ثم  
كلمة "هريرها" في نهاية البيت التالي، ليؤسس لمنظومة صوتية، تعتمد  
على هندسة صوتية تتسم بالخصوصية، وتعطي شكلاً خاصاً للنص،  
وكلما تكررت هذه المقاطع، تكونت نغمة محببة تجذب انتباه المتلقي،  
هذا بالإضافة إلى أنها تريح الأذن عند سماعها، وتؤدي دوراً مهماً في  
تحديد المعنى داخل النص المكتوب وتأثيره<sup>(1)</sup>.

---

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (59)، الأبيات ص 521.

## الفصل الثالث

# الأنساق الثقافية والأنساق الخطابية<sup>(\*)</sup>

## الآلية السيميوطيقية لأنساق الخطاب الشعري

(\*) هذه الدراسة هي في الأصل مداخلة قُدمت في الملتقى الدولي الثالث حول السيميائيات والبلاغة الذي نظمته مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة وهران، الجزائر خلال الفترة 2008/12/18-16م.





إن علم العلامات هو العلم الذي يدرس كيف يتكوّن الموضوع تاريخياً، ولعل بيرس كان يفكر في هذا عندما كان يكتب: بما أن الإنسان لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة الكلمات أو بواسطة رموز خارجية، فإنه بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقول له: أنت لا تعني شيئاً غير ما علمناك، ولذا أنت تعني فقط؛ لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤولات لفكرك.

(أمبرتو إيكو)<sup>(\*)</sup>

الموازاة الفكرية بين عالم الرموز المشحون بالمعاني، وسياق الخطاب المشحون بالعلامات والإحالات، تُعيد صياغة علاقة إشكالية بين الأنساق الثقافية والأنساق الشعرية، فالمعاني تبرز من جديد لإعادة تنشيطها، فتكتسب قيمة جديدة داخل الخطابات من خلال النشاط التواصلية بين هذين المجالين المختلفين، والوعي بالمسافة التاريخية والمعرفية بينهما، يمكن أن يقدم لنا حلولاً سحرية لإشكالية العلاقة بين الثقافي والخطابي، أو بين عالم الأصول وعالم الأشباه، فعالم الأشباه يحاول الكشف عن غموض الأصل والتباسه، وعالم الأصول لا يطبع الشبيه بطابعه، بل يدخل عليه الاختلاف.

تُحرّك هذه الدراسة همّاً معرفياً رئيساً هو، مراجعة الكيفية التي تشكّلت بها أنساق القصيدة العربية القديمة، والتي أثّرت في محتواها المعرفي، وبعدها الإيديولوجي، أي قيمتها المعرفية وأهدافها الإيديولوجية؛ لأن دراسة الأنساق التي توجه أنماط الإبداع في القصيدة

---

(\*) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2005م، ص 112.

العربية التقليدية، أصبحت واحدة من أهم الإشكاليات فاعلية في النقد المعاصر، ويمكن للدراسات البلاغية الجديدة، لا سيما مجال الدراسات السيميائية، أن تقدّم إسهامات مهمة في دراسة الأنساق الشعرية؛ إذا ما أمكن استيعابها بوصفها إشارات أو علامات حاملة لفكر ما، لا سيما إذا ما تأملنا دورها المزدوج، فهي من جهة تُعيد إنتاج العلامات الموجودة في الأنساق الثقافية وتؤمّن لها سياقات جديدة مغايرة، بما يجعلها قابلة للتداول، ومن جهة ثانية تعمل على منح العلامات صفة الديمومة والبقاء، وعلى الرغم من أن أنساق/ تقاليد القصيدة العربية القديمة كانت موضع نقاشات ودراسات مستفيضة، إلا أنها - أي الأنساق الشعرية - ما زالت بحاجة للكشف عن دورها في الممارسات الخطابية، حيث تتكوّن من خلالها موضوعات القصيدة العربية، أضف إلى هذا جوانب أخرى معرفية وفكرية، تفرض علينا إعادة النظر فيما تحويه هذه الأنساق من معارف تقليدية وغير تقليدية؛ لأن هذه الأنساق انتقلت من مجالها الثقافي الواسع، إلى سياقها النصّي الخاص، حاملة معها دلالات معرفية وفكرية، ومهمتنا الأساسية، هي تتبّع ارتحالات هذه الأنساق من مجالاتها الثقافية العامة، إلى سياقها النصّي الخاص في صورة علامات فكرية، وتفسير إحالاتها المعرفية سيميائياً، وكذا البحث في العلاقات التي تربط التشكيلات الخطابية بالميادين الثقافية.

إنني لا أتقصّى البدايات المجهولة لأنساق القصيدة الشعرية العربية، ولا أهدف إلى الارتقاء بخلفياتها الثقافية والمعرفية، وإنما أبحث في شروط إنتاج النسق الشعري ورصد علاماته، وكذا الاهتمام برصد التحوّلات والانتقالات من المجالات الثقافية، إلى المجالات الخطابية، وما يترتب عليها من نتائج وآثار في الخطاب الشعري ونزوعه التدريجي نحو الدقّة والنظام، وكأن الأفكار تنتقل من فوضى المعاني المألوفة في النسق الثقافي، إلى نظام نسقي يُعيد توزيعها وترتيبها داخل خطاب

شعري قابل للتداول، يتوخى الكشف والبوح عما هو داخلي وسري للذات والجماعة، ويكشف هذا النسق الشعري الجديد عن صور متعددة من الممارسات الثقافية داخل الخطابات، ترمي إلى الربط بين الأفكار والممارسات، وعلى هذا فإن الخطاب الذي يحمل هذه الأنساق يسدّ الفجوات الثقافية والمعرفية التي تُحدثها التحوّلات الكبرى في تاريخ الإنسان (كالانتقال من المجتمع الشفاهي إلى المجتمع الكتابي، أو الانتقال من المجتمع الزراعي إلى المجتمع الصناعي، أو الانتقال من المجتمع الصناعي إلى المجتمع التكنولوجي.. إلخ).

تنطلق هذه الدراسة، من البحث في كيفية دراسة الأنساق الأدبية بوصفها علامات، والكشف عن القيمة المعرفية التي تسكن داخل التقاليد الأدبية، مروراً بدراسة القوانين التي تتحكم بها، وآلية تحوّلها إلى أنساق أدبية خطابية، وانتهاءً بدراسة الشروط التي سمحت لهذه الأنساق بالظهور في سياقات خطابية، والبحث في العلاقات الخارجية لهذه الخطابات؛ لأن كل خطاب يشير بأنساقه إلى الطريقة التي يستهلك بها - معرفياً -؛ لأن الأنساق الشعرية تستعيد فاعليتها عبر مشكلات الواقع الخارجي الذي أنتجها؛ لأنها ذات طبيعة ثقافية، والمثير حقاً في هذا السياق هو أن هذه الأنساق الثقافية ظلّت غير قابلة للنقاش آماداً طويلة؛ ربما لأنها تعبير عن إنتاج معرفي جمعي لا يقبل المساءلة، والنسق/ التقليد لا يُحيل إلى الواقع المُعاش، بقدر ما يعمل بآلية إنتاجه الجمعي الخاص على تشييد أفكار تحلّق فوق المُعاش، كل نسق/ تقليد ينحت فكرة/ حدثاً، ويعيد نحته بطريقته الخاصة، فالأنساق ليست صورة للفكر فحسب، بل هي قالب الفكر ومادته ومشكلته، ومن ثمّ ستضع الدراسة الراهنة أنساق القصيدة في علاقة مع الفكر، تتوازي معه أحياناً، وتتقاطع أحياناً أخرى، ومن ثمّ يمكننا الاعتماد على ما توفّره السيميائيات الحديثة من معارف واستراتيجيات تسهم بشكل فاعل

في مراجعة القيم المعرفية التي تنطوي عليها تقاليد القصيدة العربية القديمة، وسوف أعتمد بشكل أساس على مفهوم "الإشارة/ العلامة" دون المفاهيم السيميائية الدلالية الأخرى (الأيقون - الرمز - الإشارة)، فلن أتعامل مع الأنساق - ها هنا - بوصفها (أيقونة) تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل، ولا بوصفها (رمزاً) تكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول علاقة اعتبارية - عُرفية - وغير معللة، بل سوف أتعامل معها بوصفها (إشارة/ علامة) تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة سببية ومنطقية، ولن أتوقف عند اعتبار النسق الشعري مجرد علامة تُحيل إلى أشياء داخل أو خارج الثقافة، ولكن أتجاوز هذه الممارسة باختراق النسق معرفياً؛ لمعرفة الشروط التي سمحت بإمكانية وجوده كموضوع خطابي أو نصّي.

ولهذا يُعدّ سؤال العلاقة بين أنساق القصيدة بوصفها علامات دالة والأنساق الثقافية، منطلقاً أساسياً لدراسة هذا الموضوع، وهذا يتطلب منا البحث في طبيعة العلاقة بين نظام علاماتي تمت صياغته من خلال تعديلات بنيوية أو أسلوبية من قبل المبدعين، وبين نظام ثقافي شفاهي تمّ فرضه من خلال تواضع واضح بين أبناء الثقافة الواحدة، وينفرط عقد هذا السؤال إلى أسئلة عديدة، تجيب عنها الدراسة ويمكن صياغتها على النحو التالي:

- ما الدوافع التي دفعت الشعراء القدماء إلى اتباع أنساق معينة في بناء قصائدهم؟
- هل يمكننا دراسة أنساق القصيدة العربية بوصفها علامات دالة سيميائية؟
- كيف يمكننا تفسير أنساق القصيدة العربية سيميائياً؟
- ما القيم المعرفية التي تُخفيها أنساق القصيدة ولم تكشف عنها الدراسات السابقة؟

- هل يمكن اعتبار النسق شرطاً لممارسة الإبداع؟
- على أي صورة تعيد أنساق القصيدة العربية إنتاج الواقع العربي؟
- ألا يمكن للتقاليد الجمعية أن تحتوي على حذر تنافسي مقابل الفرد، بقدر ما تحتوي على نزوع عشقي نحو موضوع الهيمنة؟

## مدخل

إذا كان من الصعب إن لم يكن من المستحيل فصل الفكر عن اللغة، فإن الفكر يعرب عن نتائجه بعلامات لسانية داخل الخطاب. فالنسيب بموتيفاته، والرحيل، والمديح والفخر والهجاء والرثاء.. هي ظواهر أو ممارسات ثقافية تحوّلت إلى مفاهيم داخل الخطاب الشعري، وتحوّلت بمرور الزمن إلى تقاليد أدبية وأنساق لها خصوصيتها داخل الخطاب، ومن ثمّ يمكننا التعامل مع هذه الأنساق كعلامات دالة سيميائياً، وإذا كان النقد العربي القديم قد تعامل مع هذه التقاليد من منظور التصوّر؛ حيث تعامل النقاد القدماء مع التقاليد بوصفها نظاماً صارماً لا بد أن يهتدي به الشاعر وصنّاع الشعر لمعرفة جيد الشعر من رديئه؛ لأنه نقد يستجيب لمتطلبات حتمية وجذرية في الثقافة آنذاك، وجاء المحدثون فدرسوا هذه الظواهر بمناهج مختلفة، كنشاط شعري أو فكري يعبر عن طبيعة الفكر في مرحلة ما من مراحل تقدّم الفكر العربي، فوقفوا على جوانب مهمة عبّرت عن نشاط العقل النقدي العربي الحديث وتصوّره النقدي الذي لم يتعدّ حدود النقد الإجرائية، بمعنى أنهم لم يتصوّروا النقد خارج طبيعته الإجرائية، فإن الدراسة الراهنة تسعى إلى اقتحام هذه الحدود الإجرائية بدراسة الأفكار والتقاليد كعلامات دالة على معنى ما، والبحث في العلاقة بين الأنساق الأدبية كعلامات وعمقها الفكري والفلسفي، توسلاً في التأسيس المعرفي لمنطق نقدي يختلف في التعامل مع هذه الأنساق والظواهر الثقافية في الخطاب الشعري؛



لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال دراسة الفكر بمعزل عن علاماته الحاملة له.

الأنساق الشعرية، هي نزوع إنساني عفوي يشير إلى حيّز معرفي تحتله الأفكار الجمعية. ويخضع الأفراد لاحتذاء نمط معين، أو أنماط معينة، الأمر الذي يتطلب مناقشة العلاقة بين المبدع والجماعة، والمبدع واللغة التي يعبر بها؛ لأن اللغة تتورّط تورطاً عميقاً مع السلطة سواء أكانت اجتماعية أم سياسية، ولهذه الأنساق قيمة جمالية وقيمة فكرية لا يمكن التغافل عنها، فهي تمثل عنصراً أساسياً في عملية التواصل الاجتماعي والفكري داخل مجتمع ما، وينبغي أن نميّز هنا بين الأنساق كنظام ثقافي متّبع دون مساءلة، والأنساق كموضوع داخل خطاب ما يتدخل فيه الشاعر بابتكار أساليب جديدة في التعبير تمكّنه من تحقيق ذاته من خلال استخدام صيغ جديدة، أو التمرد على ممارسات اجتماعية، ويؤدي التفاعل/التواصل الحقيقي بين الذات/الشاعر، والموضوع/التقليد دوراً مهماً في عملية الابتكار، ومن دونه لا تكون الأنساق سوى أشياء جامدة تستعصي على الفهم والإدراك. وأعتقد بأن هناك ثلاثة ركائز أساسية يمكن الانطلاق منها حول طبيعة النسق:

أولاً: لا يحيل كل نسق شعري إلى أنساق أدبية وثقافية أخرى داخل تاريخه فحسب، بل يستوعبها داخل صيرورته.

ثانياً: كل نسق شعري يتوفر على قوام داخلي يتمثل في بنيته الفكرية، وعلاقة خارجية تتمثل في علاقته بتقاليد/مفاهيم أخرى عندما يتضمّن إبداعها.

ثالثاً: يُعد كل نسق شعري نقطة التقاء أو تراكم لمعارف مختلفة، ولذا يمكن اعتباره تكويناً غير متجانس، ولكنه منظم، أي انتظام لعدد من الأفكار المختلفة داخل نظام النسق نفسه.

لا يستطيع أي ناقد إنكار حقيقة أن لكل مبدع أنساقه التي يميّز

بها عن غيره، ولكن ذلك لا يفسّر لنا تفضيل النقاد القدماء المديح على الرثاء مثلاً، أو الفخر على الهجاء أو العكس تفسيراً موضوعياً. في هذا المنظور الاصطفائي أو الانتقائي (كتفضيل ابن سلام المديح على غيره من الموضوعات، وترتيب الشعراء في طبقات حسب إجادتهم لهذا الموضوع)، تظل الأنساق الشعرية دون تفسير موضوعي، وإذا حاول البعض تفسيرها فسوف يكون اعتبارياً وغير مبرر تبرير منطقي أو موضوعي، ولكي نتوصل إلى فهم هذه الأنساق، علينا الانطلاق من كون إمكانية دراستها في إطار مرجعية نقدية أو معرفية مختلفة تعطيها قيمة جديدة لم تمنحها إياها المرجعيات السابقة، فالنسيب، بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الذكر والأنثى، يُعدّ علامة على فلسفة ولاء الإنسان للغرائز، (غريزة حب التملك والاستحواذ في الطفل، والغريزة الجنسية في الغزل، وغريزة حب البقاء في الشيب والشباب، وغريزة اللهو ومتاع الدنيا في الخمر) والرحيل، بوصفه وسيلة اتصال غير كلامية بين الإنسان والطبيعة، يُعدّ علامة على الفراغ الفكري الذي يعاني منه الإنسان القبلي نتيجة تردده بين الانتماء لرغباته العاطفية (التي فشل في تحقيقها في النسيب) وأطماعه المادية في المديح، والفخر بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الإنسان ومجتمعه، يُعدّ علامة على فلسفة الولاء لـ (حالة ذهنية) عن الوجود الجمعي داخل القبيلة، فالقبيلة - في ذهن الشاعر القديم - أكبر من مجرد تجمع للأهل والعشيرة، وأكبر من مجرد ملاذ آمن يحتمي به الفرد، إنها نسق فكري يؤكّد تصوّر ذهني لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، والمديح بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة على قدرة النفس البشرية على الإفادة من سحر اللغة في المراوغة والخداع لتحقيق أطماعها السياسية والمادية، والهجاء بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة على فلسفة إبراز جوانب الضعف والشرّ في النفس الإنسانية؛ لأنه إذا سلّمنا

بأن المجتمعات القبليّة في العصور القديمة، تبحث عن التقاليد/القوانين العرفيّة التي تحكمها، فإن كل محاولة لفهم هذا العالم، لا بد أن تسعى إلى دراسة نتائج هذه القوانين/التقاليد، وعليها أن تتخذ تنظيم القصيدة البنيوي مدخلاً لفهم الأنساق، بالإضافة إلى البحث في طبيعة العلاقة بين هذه التقاليد والأنساق الثقافية السائدة في المجتمع والتي تشكّل فكر الفرد وتطبعه بطابعها.

## **النسق: من الثقافي إلى الشعري**

### **مقاربة نقدية لفهم تحولات النسق**

**ما الدوافع التي دفعت الشعراء القدماء إلى اتباع أنساق معينة في بناء قصائدهم؟**

تتسم جماليات القصيدة العربية القديمة بالغموض؛ لأنها نتاج ذات لها طبيعتها الخاصة وتخضع لأنساق ثقافية عامة، ولذا تبدو مثيرة للتأمل في أسلوب تعبيرها وبنيتها وتقاليدها بسبب طبيعة العلاقة بين هذين المستويين (الذاتي | الثقافي)، فالشاعر القديم كان يُخضع معاييرهِ للفحص وإعادة التقويم، ويقارنها بمعايير الجماعة الثقافية حتى تخرج القصيدة بالشكل الذي يرضي الذوق العام آنذاك، - أستثني أنموذجي؛ شعر الصعاليك وشعر النقائض حيث تمرّد الشعراء على معايير الثقافة، واعتمدوا على معاييرهم الخاصة، فجاءت قصائدهم مختلفة في بنائها وتقاليدها الفنيّة<sup>(1)</sup> - فالقصيدة التقليديّة - إذاً - هي نتاج لنظام من

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، شعر النقائض في العصر الأموي: دراسة في التقاليد الفنيّة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، مصر 1999م. وراجع أيضاً: عبد الفتاح يوسف، سؤال النص وإشكاليّة تقاطع النزوع الإنساني مع المرجعيات الجمعيّة، "لاميّة العرب للشنفرى أنموذجاً"، بحث مقبول للنشر في مجلة عالم الفكر الكويتية.

العلاقات المتبادلة بين معايير المبدع ومعايير الثقافة، وتشكلت بواسطة السُّبُل المتاحة أمام الشعراء آنذاك وما يستتبعها من نوعيّة أنشطة الحياة التي ترافق وجود الإنسان فيها، وتتجسّد معايير الثقافة في شكل القصيدة وتقاليدها، أما معايير المبدع فتتجسّد في جوهر القصيدة، وقدرته على منح الأنساق معنى مغايراً، وهو ما نسمّيه بخصوصيّة الشاعر، "إن تقاليد النصوص لها أثرها المهم في المرجعيّات، فهي التي تسهم بشكل فاعل في إشاعة وقبول أنواع أدبيّة معينة، واندثار أخرى"<sup>(1)</sup> ولمّا كان الخطاب/ القصيدة يرتبط في كل مستوى من مستوياته بمستويات أخرى خارجيّة عن طريق الإشارات أو العلامات، فإن الخطاب تتغيّر دلالاته لارتباطه بإشارات أو علامات تشير إلى معانٍ مختلفة تتفاوت بتفاوت ثقافة القراء؛ لأن الخبرة المعرفية للقارئ، تؤدي إلى إعادة النظر في الطرائق التي تستنبط بها المعاني. والشعراء يقولون الشعر ليس انصياعاً لمعايير الأنساق الثقافية والأنساق الشعرية وقيّمهما التي ترى في العمل الشعري فضيلة، بل لأن هؤلاء الشعراء لهم حاجات ومصالح، أدناها تفريغ الطاقات المكبوتة واثقاء الجوع، لماذا يقول الشاعر الشعر؟ تأمل هذا السؤال جيداً.

إن هذا السؤال يجعلنا لا نتوقّف عند حدّ الكشف عن البنية المعرفية التي شكّلت الأنساق الأدبيّة داخل الخطابات فحسب، بل يوسّع أفقنا المعرفي نحو رصد التحوّلات التي طرأت عليها نتيجة انتقالها من محضنها الثقافي العام، إلى سياقها الخطابي الخاص. "فالنسق يبقى قابلاً للتحوّل، فهو إما أن يكون معطى أوليّاً كما تزعم البنيوية الصوريّة، وإما أن يحدده الوعي الجمعي كما تنشّد ذلك البنيوية التكوينية، وإما أن

(1) فان دايك، النص وبنياته ووظائفه، مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري، في "نظرية الأدب في القرن العشرين"، إلرود إيش وفوكيما، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب 1996م، ص 78.

يسهم القارئ أو المتلقي في بنائه وتشيدته"<sup>(1)</sup>. ومن الملاحظ أن النسق الشعري يحيا في سياقين:

سياق ثقافي؛ القيم، والعادات والتقاليد، والأعراف، والسلوكيات اليومية.

سياق نصي؛ في المخططات الذهنية للمبدع، والتي تعمل كدعامات رمزية للنشاط الفكري والإبداعي، وتعمل الأنساق الثقافية كموضوع للمعرفة ضمن نطاق الواقع الذي يحياه الشاعر؛ لأن الشاعر يضيف معنى ما مختلفاً على النسق الذي يتبعه، وتفاعل البنية الذهنية للمبدع مع النسق الثقافي، يشير إلى أن تحولاً ما سوف يطرأ على علاقة الثقافي بالخطابي، وأن الأنساق الثقافية باتت خاضعة لقواعد تكوّن جديدة داخل الخطابات.

ويُعدّ تحديد ابن قتيبة الشهير لتقاليد القصيدة العربية القديمة في النقد العربي القديم<sup>(2)</sup>، وتحديد سوزان ستيتكيفيتش لهذه التقاليد

(1) أحمد يوسف، القراءة النسقية "سلطة البنية وهم المحاشية"، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/2007م، ص 122.

(2) يُعدّ تحديد ابن قتيبة لتقاليد القصيدة العربية القديمة واحداً من أهم الطروحات النقدية حول تقاليد القصيدة العربية القديمة، واعتمدت معظم الدراسات النقدية الحديثة على هذا التحديد، يقول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما كان عليه نازلة المدر؛ لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلاء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لا يثبط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا

في النقد الأدبي الحديث<sup>(1)</sup>، أكثر الأطر النقدية والموضوعية تحديداً لهذه التقاليد، والبحث في طبيعة العلاقة بين الأنساق الشعرية، والأنساق الثقافية السائدة في المجتمع آنذاك، سوف يمكننا من فهم مختلف لتقاليد/ أنساق القصيدة العربية القديمة، وكذا التعرف على الدوافع والآليات التي تدفع المبدع إلى إعادة إنتاج هذه الأنساق أو تغييرها.

إن أنساق القصيدة العربية، هي علامات أو إشارات قادرة على نقل رسائل أو معانٍ أو أفكار يمكن فهمها واستيعابها؛ لأنها تعبر من خلال نظامها الخاص عن إشكاليات معرفية وثقافية أتها من روافد مختلفة، لقد أصاب النقاد القدماء والمحدثين عندما حددوا هذه التقاليد، ولكن جانبهم الصواب في ربط هذه التقاليد بمضمون محدد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمنهج أو بالعلم الذي تبناه الناقد في تعامله مع

---

علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهل، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعر. فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأً إلى المزيد.

راجع، الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، الجزء الأول، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثانية 1418هـ/1998م، ص 75، 76.

(1) راجع، سوزان ستيتيكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 1-60، 1985م. وراجع أيضاً: ياروسلاف ستيتيكيفيتش، صبا نجد (شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي)، ترجمة حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض - السعودية 1425هـ/2004م، لا سيما الفصل الأول بعنوان (نحو النموذج الأصلي الثلاثي)، ص 86-118.



هذه التقاليد<sup>(1)</sup>؛ لأن هذه التقاليد تبدو أمامنا كنظام خطابي، يستوعب أفكاراً، ويسمح بإدراج أي نوع من المعاني أو التفسيرات والتأويلات، ذلك أنها ليست (تابو) يتصف بمواصفات ذاتية لا تنفك عنه، إنها نظام أدبي يحمل عناصر ثقافية متعددة، قابل لنوع من التحوّل النموذجي عند كل شاعر. واللافت للنظر أن العلاقة بين النسقين الثقافي والشعري - مع الوعي بالمسافة الاختلافية بينهما - ذات طبيعة اشتقاقية استبدالية، اشتقاقية بمعنى اشتقاق الفرع من الأصل - اشتقاق الشعري من الأصل الثقافي -، واستبدالية بمعنى أنه يتم استبدال أفكار النسق الثقافي داخل النسق الشعري؛ لأن الأخير نتج عن تحولات في متن الأول، فالنسق الشعري لا يتحرّك وفق علاقات ثقافية فحسب، بل يُعيد استعمالها داخل صياغة خطابية واضحة، وانطلاقاً من هذه الافتراضات يجب وضع النسقين جنباً إلى جنب، وتعيين الرابط الذي يوحد بينهما دون إلغاء خصوصية كل منهما، لأهمية هذا الرابط في رصد التحوّلات التي طرأت على النسق الأدبي نتيجة انتقاله من محضنه الثقافي إلى سياق نصي خاص، والرابط هنا هو رابط (علّي) - شيء فوق شيء - ذو نمطين (ثقافي، أدبي) لتوصيف ممارسات اجتماعية بصورة ملموسة، تكون بمثابة نشاط اجتماعي تقوم به الجماعة من أجل معتقداتها في الحفاظ على نفسها (النسق الثقافي)، وتكون بمثابة ترجمة لنشاط اجتماعي في قالب أدبي/ خطاب يقوم به الفرد عن وعي، أو بدون

---

(1) تفسير ابن قتيبة إيديولوجي في إطار الثقافة التي أفرزت هذه التقاليد، وربطه بميول المتلقي، أما تفسير سوزان ستيتكفيتش، فهو تفسير أنثروبولوجي حيث فسّرت نموذج القصيدة العربية بشكليها الثنائي والثلاثي في ضوء طقوس العبور بالاعتماد على أفكار عالم الأنثروبولوجيا (فن جنب)، (راجع إحالة الهامش رقم (5) السابق).

(ولن يتسع المجال هنا بطبيعة الحال لعرض هذه الإشكالية لأنها سوف تخرجنا عن هدفنا الأساس في هذا المحور).

وعي، فالنسق الثقافي ذو طابع جمعي، ويخضع لبنية اجتماعية ذات طقوس وشعائر جمعية، وينبغي لأي نسق حسب نظرية بارسونز أن يفي بأربعة متطلبات إذا كان يريد البقاء:

- 1 - التكيف: إن كل نسق لا بد أن يتكيف مع بيئته.
- 2 - تحقيق الهدف: لا بد لكل نسق من أدوات يحرك بها مصادره كيما يحقق أهدافه، وبالتالي يصل إلى درجة الإشباع.
- 3 - التكامل: كل نسق يجب أن يحافظ على التواءم والانسجام بين مكوناته، ووضع طرق لدرء الانحراف والتعامل معه، أي لا بد له من المحافظة على وحدته وتماسكه.
- 4 - المحافظة على النمط: يجب على كل نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على حالة التوازن فيه<sup>(1)</sup>.

والنسق الشعري ذو طابع جمعي أيضاً، ويخضع لبنية اجتماعية، لكن له خصوصيته الفردية، والتقابل بين النسقين يتمثل في أن النسق الثقافي نظام من الممارسات الجماعية لطقوس جماعية، أما النسق الشعري، فهو نظام من الممارسات الفردية يشكّله فكر الجماعة، ويصير فيه الشاعر أداة يحقق بها النسق الثقافي أهدافه. ويمكننا حصر الفرق بين النسقين في النقاط التالية:

- أن الأول ممارسة جماعية، والثاني ممارسة فردية خاصة تخضع لشروط الجماعة.
- في النسق الشعري يطلق الشاعر العنان لأحاسيسه لتُعبّر عن نفسها، أما في النسق الثقافي، فالإنسان يحافظ على شخصيته الثقافية (الأب النسقي على سبيل المثال)
- في النسق الثقافي تمارس الجماعة الطقوس والشعائر بدون وعي

---

(1) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد (244)، ذو الحجة 1419هـ - أبريل 1999م، ص 74.

حقيقي، أما في النسق الشعري فإن الشاعر يمارس طقوسه بوعي حقيقي وإدراك.

• أن النسق الثقافي يظهر في صورة جملة من السلوكيات الجماعية والثقافة الشفاهية، أما النسق الشعري فيظهر في صورة لغة مكتوبة تشتمل على رموز يمكن دراستها بوصفها علامات، ويزداد اهتمامنا بدراسة هذه الأنساق متى علمنا قدرتها على استيعاب التحوّلات التي تحدث بين حقول معرفية متباعدة (التحوّل من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية - التحوّل من الطقوس الجماعية إلى الممارسات الفردية - التحوّل من التبعية الثقافية إلى الخصوصية الفردية) إن هذه التحوّلات تعبير عن تبادل حقيقي بين صيرورتين، الثقافة وهي تتطوّر عبر الجماعات المتعاقبة على حمايتها، وصيرورة الكتابة التي يطورها الفرد المبدع عندما يحوّل الطقوس والممارسات إلى نصوص مكتوبة، ونذكر من خلال التوسّط بين النسقين، أن النسق الثقافي يفسّر الأشياء/ الحياة من خلال معتقدات جماعية تشكّل مرتكزاً مهماً لطقوس حياة هذه الجماعة، أما النسق الشعري، فهو علامة على وعي الفرد بهذه المرتكزات.

### هل يمكننا دراسة أنساق القصيدة بوصفها علامات دالة سيميائياً؟

يرى أفلاطون، أن كل الفنون تقوم على التقليد، فالفنان أو الشاعر يحاكي وقائع موجودة حوله في العالم الطبيعي المحسوس، والشاعر حين يحاكي الواقع، يقوم بمحاكاة للمحاكاة، ويصبح عمله بمثابة المرآة التي تعكس الظواهر والأشياء بصورة حرفية حتى ولو كانت هذه الظواهر والأشياء مزيفة وغير حقيقية<sup>(1)</sup>.

(1) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م، الكتاب العاشر، ص 529 وما بعدها.

فالتقليد - إذاً - أساس الإبداع، وهو السُّنَّة التي يهتدي بها الشاعر في إبداعاته، وهذه الأنساق ليست قيداً شكلياً يقيّد عملية الإنتاج الأدبي ويحصرها في أطر وقوانين شكلية جامدة، لكن هذه الأنساق تسمح بحريّة كل مبدع لأن يعبر عن تجربته وفلسفته الخاصة، ولم يعرف التاريخ مبدعاً أبدع خارج الأنساق الثقافية التي شكّلتها معرفياً؛ لأن الفكر نفسه يخضع لقوانين/ أنساق "إن قوانين الفكر بما هي قوانين الجدل، هي قوانين الوجود، بل إن البعض يرى أن تاريخ الوجود يرقى إلى اللغة في ما يقوله المفكرون، وليست أفكار المفكر إلا صدى لتاريخ الوجود، فالفكر مجهول الاسم، فاعله مبني للمجهول يفكر في الوجود"<sup>(1)</sup>.

إن إيمان الشاعر بأهمية الأنساق الثقافية بوصفها نمطاً أساسياً للحياة، هو إيمان استراتيجي يشير إلى إمكانية تحوّل أفكار العالم الخارجي إلى نزوع داخلي متنوّع وبصور مختلفة، وإعادة إنتاجها فكرياً والتعبير عنها لغوياً داخل خطاب يخضع هو الآخر لأنساق خطابية، والغاية التي ينشدها الشاعر في هذا السياق، هي بؤادر التحوّل من العام إلى الخاص، وهذا الخاص لا بد أن يكون مسانداً لكل أوجه قداسات العام، ليس هذا فحسب، بل يكون بمثابة الوجه الآخر الذي يضيفي هالات التقديس على العام؛ لأن المبدع فرد يعيش داخل هذا العالم وليس خارجه. لنفترض أن النسق الثقافي ليس شيئاً مادياً (كالعلامة الأيقونة) ويشير إلى فكرة، ثم انتقل هذا النسق إلى اللغة، فيمكن اعتبار هذا النسق الجديد دالاً لمدلول آخر (النسق الثقافي يحمل جملة من المعتقدات والأفكار المثيرة للجدل الفكري لتناقضها مع المنطق في أغلب الأحيان) وكذلك يمكن اعتباره صورة مغايرة في ثوب مختلف (كتابي)، تستمد قيمتها المعرفية

(1) عبد السلام بنعبد العالي، تفكيك النقد، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، أكتوبر 1997م، المجلد الأول، ص 54.

والإيديولوجية من النسق الأول، وتُعدّ علامة عليه، ودراسة النسق الأخير بوصفه علامة على النسق الأول هو ما أسعى إليه، فمن السهل القول بأن التفسير اللغوي والجمالي لأنساق القصيدة الشعرية القديمة قد حجب كثيراً من معناها، ولكن من الصعب إدراك المعارف التي تتوارى خلف الأنساق، فالنسق لم يعد بالنسبة للنقد السيميائي كتلك المادة الخام التي تستعيد عن قراءتها ما صدر عن الجماعة أو الشعراء من أقوال وأفعال، أو الانشغال بما تضمّره هذه الأنساق من إيجابيات وسلبيات، ولكنه علامة على أشكال حياتية، أو أقوال تلقائية أو منظمة من البقاء والاستمرار.

ووعي الشاعر - في هذا السياق - يتمثل في التمييز بين ما هو ثقافي وما هو ذاتي، فالشاعر يتمثل الثقافي من خلال الوعي الذاتي، وإذا سلّمنا بأن "الوعي هو استشعار الذات العارفة بالموضوع المعروف، وهذا الاستشعار لا يتم إلا بواسطة التمثلات، أو الوعي هو الذات التي ترجع إلى الوراثة مسافة لترى الموضوع، والمعنى هو صورة التمثيل"<sup>(1)</sup> فإن الشاعر يصبح مدركاً لعملية تحوّل النسق الثقافي إلى نسق شعري بعد تمثله؛ لأن الوعي "لا يستطيع أن ينتج المعنى، هو يكتشف ويرصد المعنى، ويستعمله لإنشاء المعرفة، إن عمل الوعي هو التأليف، والمزاوجة، والربط والتركيب، والرصد والفهم، وليس الخلق"<sup>(2)</sup> وعلى هذا الأساس يمكن التأكيد على أن الأنساق الشعرية هي نتاج معرفي لوعي الشاعر بالأنساق الثقافية، والمعنى في الأنساق الشعرية ليس خلقاً، ولكنه كشف عن الثقافي الممتد في أعماق التاريخ، وإعادة صياغته في سياق خطابي يخضع لقواعد ونظم خطابية، ومن ثمّ يصبح علامة عليه.

إن الأنساق الثقافية هي قوانين/تشريعات أرضية من صنع

(1) سامي أدهم، إستيمولوجيا المعنى والوجود: نقد التطورية، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان، (د - ت)، ص 16، 17.

(2) السابق، ص 18.

الإنسان - في مقابل التعاليم السماوية التي أنزلها الله تعالى في الأديان - وضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة، وهي تعبّر عن تصوّر الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، ودراسة هذه الأنساق فلسفياً، سوف يفسّر لنا العديد من إشكاليّات الإنسان مع الطبيعة والدين والحياة وحتى مع نفسه؛ لأن النشاط الفكري لهذه الأنساق عززته أجيال متعاقبة/ متتالية من البشر؛ لأن العقل إذا كان جمعياً، يعمل في الممارسة عبر منظومة وأطر فكرية محددة سلفاً، والشعر العربي أحد هذه الممارسات، فالأنساق الثقافية قابلة للتطوّر شأنها شأن كل عناصر الحياة حسب مقولة بارسونز "الأنساق الاجتماعية مكوّنة من أجزاء قادرة على التأمّل والتفكير أثناء قيامها بأدوارها"<sup>(1)</sup>. وانتقال النسق من المجال الثقافي إلى السياق الخطابي أو النصّي دليل على صحة هذه المقولة، فالانتقال من سياق إلى سياق آخر مختلف يشير إلى تغيّر ما سوف يطرأ على هذه الأنساق نتيجة هذه الانتقالات، ومن المعروف أن النسق الثقافي/ الأصل لكي يتحوّل إلى النسق الشعري/ الفرع لا بد أن يمر بمرحلة تكيف واندماج مع الوضع الجديد، ويخضع هذا الوضع لخطط ذهنيّة مختلفة عن الوضع السابق، والوضع الجديد/ الخطاب (شفاهي أو كتابي) هو الشرط الضروري لفعل الفكر، فالأفكار في الثقافة تتحقق في خطاطة الخطابات؛ لأن وعي الشاعر سوف يركز عليها، والفهم الموضوعي لهذه الخطابات لن يتم إلا بالبحث في خطاطات الخطابات؛ لأن الأفكار تقبع وراءها، ومن الملاحظ أن هذه الخطاطات الخطابية/ الأنساق الشعرية في هذا السياق منطقيّة ومبررة معرفياً وتعرّف عليها النقاد منذ القدم وحتى الآن بدقة، بحيث يستطيع الفكر أن يستخرج الأفكار التي تقبع خلفها إذا ما أحسن دراستها.

(1) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، ص 87.



## كيف يمكننا فهم تحولات الأنساق سيميائياً؟

ترتبط الأنساق الثقافية، والأنساق الشعرية بعضها ببعض من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحوّل إلى علامة في النسق الشعري؛ ويكتسب قيمته بما يمكن أن يصنعه به الشاعر: فالدمن والأثافي وبقايا الديار المحطمة، لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غير ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر، عندما تتحوّل إلى علامات دالة على الحب والعشق من ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكتبها داخل المجتمعات القبليّة من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة، وغيرها من الأفكار المعرفية التي يمكن أن يضيفها العقل الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات، وكل نسق شعري فرعي له علاماته الخاصة به، فالنسيب يتعامل مع المشاعر والأحاسيس، والرحيل يتعامل مع الصبر وقوة تحمّل الإنسان، والفخر مع القوة، والمديح بالتوسل والاستجداء والضعف، والرثاء بالرجاء والدعاء، وتتخذ هذه الروابط المجتمعية في النسق الشعري شكل التأثير في المتلقّي، أما في النسق الثقافي فتتخذ شكل الالتزام والولاء، ويبقى كل نسق شعري في عملية تبادل رمزية مع الأنساق الثقافية، وفي ذات الوقت يحتفظ بحدوده الخطابية التي تمنحه معانيه وتضفي عليها الخصوصية.

فالإنسان في النسق الثقافي يخضع لمجموعة من المعايير الثقافية السائدة في مجتمعه، والمعايير كما يعرفها بارسونز: "هي تلك القواعد المقبولة اجتماعياً التي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم"<sup>(1)</sup> وتتحوّل هذه المعايير من الأنساق الثقافية إلى الأنساق الشعرية في صورة قيم، وهذه القيم كما يعرفها بارسونز "هي ما يعتقده البشر عمّا يجب أن

(1) السابق، ص 67.

تكون عليه الحياة"<sup>(1)</sup> وعلى هذا فالمعايير الثقافية تتحوّل إلى قيم داخل الخطاب الشعري، ويسعى الشاعر من خلال عملية التحويل هذه إلى التأثير في أفعال البشر، فالأديب بشكل عام يسعى إلى نشر قيم التسامح والحب والعدل والخير من خلال خطابه الإبداعية، كما يسعى إلى انتظام أفعال الأفراد وفقاً للقيم التي يحلم بتحقيقها.

إن إمعان الفكر في تفسير التحوّلات بين الأنساق داخل الخطابات، يقودنا إلى البحث في عملية التفاعل بين النسق الثقافي والنسق الشعري، وأوضح في هذا السياق حقيقة مهمة، وهي أن النسق الشعري لا يشبه النسق الثقافي، ولكنه مستعار منه، فما أشد الفرق بين القول "أنت مثل الجبل"، "أنت جبل" فالنسق الشعري امتداد مختلف للنسق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية مغايرة، فإذا ما أخذنا النسق الثقافي بوصفه نظاماً، فإنه يمكن النظر إلى حاجاته المادية والمعرفية، فالحاجات المادية تتمثل في وجود بشر مؤدّجين طيعين لا يؤمنون بأفكار المساءلة والمناقشة والمراجعة والنقد، أما الحاجات المعرفية فتتمثل في وجود أفكار مُتخيّلة لها قدرتها على الإقناع وتعمل على تلبية الاحتياجات.

### إشكالية صياغة الأنساق الشعرية

لا يمكن للخطاب أو النص أن يتأسس إلا على أنساق معينة، ذهنية أو نسقية، فالنسق شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الثقافي إلى حيّز الوجود، والخطاب أو النص؛ هو شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الإبداعي إلى حيّز الوجود، وعليه فإن آلية التعرّف على صياغة هذه الأنساق لا يمكن أن تتم إلا بواسطة استراتيجية منطقية معينة، فمن المعروف أو من المسلّم به أن الأنساق الشعرية المعروفة؛

(1) السابق، ص 67.

هي تعبير عن علاقات إنسانية ثقافية موروثة مسبقاً، أو تخطيط اعتباطي يمثل بطريقة ما البنية غير المعلومة لنا عن فكر قديم يضرب بجذوره في أعماق التاريخ. إنني عندما أتأمل تقليد ما كالنسيب على سبيل المثال، أجد أن التقليد ذاته لا يدخل ضمن العمليات الذهنية، بل هو صورة أو رمز مطابق لمجموعة من الموضوعات القصيرة التي تصوغه (الأطلال - الطعائن - الغزل - الشيب والشباب - الطيف والخيال - الخمر..)، وبالتالي فالنسيب يصبح علامة على التخطيط الفكري لهذه الموضوعات القصيرة، وعليه فالنسيب ليس شيئاً ذاتياً، لكنه رسم هندسي فكري، يتم عليه رسم التمثلات الذهنية التي تؤمن بتنوع الفكر، فالنسيب عنصر فكري اخترعته المخيلة الجماعية وتُعبّر الذات المبدعة عن همومها من خلاله، وباختلاف الذوات تختلف التعبيرات، وعلى هذا يمكننا فهم مقولة: لكل شاعر طلله الخاص، أو نسيبه الخاص بشكل أكثر موضوعية ومنطقية.

فالنسيب يمثل مادة ثقافية وسيطة (بين المخيلة الجماعية والمبدع)، متجانسة من حيث التصور الجمعي من ناحية، وتخضع للإدراك المبدع من ناحية ثانية، وخضوعها لإدراك المبدع، يسمح له بضم عناصر جديدة لإدراكه، فموضوع الطلل، بما هو شكل قبلي للحياة البدوية، وموضوع الغزل بما هو شكل قبلي للحياة الإنسانية، وموضوع الطيف والخيال بما هو شكل قبلي للحياة المتخيلة، وموضوع الطعائن، بما هو شكل قبلي مأسوي لفراق الأحبة، وموضوع الخمر بما هو شكل قبلي لنسيان الحياة، وموضوع الشيب والشباب بما هو شكل قبلي لتمسك الإنسان بالحياة، تكون هذه الموضوعات مادة هذا المخطط الخطابي، أو هذا النسق الإبداعي.

فالنسيب والرحيل والمديح والهجاء والرثاء والفخر، أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها النصية علامة على

هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى سياق، أو من مرحلة الشفاهية إلى المرحلة الخطابية أو النصية، وكذلك علامة على قدرة العقل الكتابي على تخيل أشياء ذهنية تمثل ملامح العالم الخارجي وتطمح إلى تغييره بالشكل الذي يصبو إليه الإنسان بما يحقق سعادته ورفاهيته.

يقول الأعشى<sup>(1)</sup>:

- 1 وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلٌ  
وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ
- 2 غَرَاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا  
تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجَى الْوَحِلُ
- 3 كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا  
مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلُ
- 4 تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاساً إِذَا انْصَرَفَتْ  
كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقُ زَجَلُ
- 5 لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِرَانَ طَلَعَتْهَا  
وَلَا تَرَاهَا لِسِرِّ الْجَارِ تَخْتَلُ
- 6 يَكَادُ يَضْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا  
إِذَا تَقَوْمُ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ
- 7 إِذَا تُلَاعِبُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرْت  
وَارْتَجَّ مِنْهَا ذُّوبُ الْمَثْنِ وَالْكَفْلُ

---

(1) التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية 1384هـ/1964م، الأبيات ص 483-487.

- 8 صَفْرُ الْوِشَاحِ وَمِلءُ الدَّرْعِ بِهَكْنَةٍ  
إِذَا تَأْتِي يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ  
9 نِعَمَ الضَّجِيعِ غَدَاةَ الدَّجَنِ يَصْرَعَهَا  
لِلذَّةِ الْمَرْءِ لَا جَافٍ وَلَا تَفَلُّ  
10 هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرٌّ مَرَايِقُهَا  
كَانَ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُتَّعِلٌ  
11 إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصُورَةً  
وَالزَّنْبَقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمِلُ

يجب أن نضع في الاعتبار أولاً أن نظرة الرجل الحسيّة للمرأة باعتبارها خلفيّة ثقافية ومعرفية، أسهمت في صياغة وعي الأنثى بنفسها وبفكرة الأنوثة قديماً، وحديثاً حاولت الأنثى - بنفس الوعي - تغيير الرواسب الثقافية التي شكلت وعيها، ولكن! هل نجح هذا الوعي في تغيير هذه النظرة النسقيّة؟! تساعدنا الإجابة عن هذا التساؤل في معرفة طبيعة العلاقة التي تربط بين النسق الخطابي، ووجوده المسبق في الثقافة، فالفكر "يتنقل، يُلغى معنى أو يُهمل آخر، ويقفز من معنى إلى آخر لكنه لا يطرّو ما عنده، هو يشكّل ويصوّر، ويُبدع رموزاً وعلامات لالتقاط المعنى، وإلا لامتنتعت المعرفة"<sup>(1)</sup>.

من المعروف أن الفكر الذكوري القديم "يُكنّ كراهية واحتقار للمرأة ويضعها في مرتبة ما بين الرجال والعبيد! وظهر هذا في تفكير أفلاطون وأرسطو، حيث إن النساء في حالة أفلاطون يلعبن دوراً ثانوياً جداً، وعند أرسطو مستبعدات تماماً من مجالات الحياة العامة، فقد وجدت النساء فقط بهدف المحافظة على استقرار الأسرة وأمانها،

(1) سامي أدهم، إستيمولوجيا المعنى والوجود، ص 140.

وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم"<sup>(1)</sup>. والنظرة الدونية للمرأة في الثقافة العربية الجاهلية، لا تختلف كثيراً عن هذه النظرة، فالتراكمات الفكرية السلبية المتجذرة في النسق الثقافي عن المرأة، انتقلت بطبيعة الحال إلى النسق الشعري، فاخترلها خطاب الأعشى في جسد يستمتع به (الأبيات 13/12/2) وأضفى النسق الشعري مشروعية على أفكار المؤسسة الاجتماعية/الثقافية، ويستمد التبرير اللغوي لهذه الأفكار قوته الخاصة، من أنه يراكم ويكثف عمليتين، الأولى إضفاء المشروعية على هذه الفكرة بنقشها لغوياً داخل خطاب يكتسب مصداقية أكثر من الثقافة، والثانية، نقل الخطة الذكورية الثقافية التي يجب على المرأة اتباعها؛ حتى تضمن بقاءها في المجتمع، فيطالعنا الأعشى في الأبيات (6/5/4/3) بجملة من الخصائص النسقية المميزة للمرأة في الثقافة:

- تمشي بهدوء كمر السحاب لا هي بطيئة في مشيتها ولا هي عجلية.
- عند انصرافها لا تسمع منها سوى صوت الحلي الذي تزين به.
- لا تذيع الأسرار وملتزمة بحفظها وعدم إفشائها.
- تنهض برقة وبهدوء حتى تكاد تسقط لولا تشدها.

والتزيينات البلاغية في الأبيات (التشبيهات) ليست سوى حيلة جمالية لإضفاء المشروعية الخطابية على هذه الأنساق الثقافية، فالمعنى في النسق الشعري، هو تقاطع أفكار مؤكدة لغرض/هدف معين، وهذا الهدف لا يصوغه عقل المبدع، لكنه مُصاغ سلفاً في عقل المبدع من قبل الجماعة في صورة "فكرة". هدف النسق الشعري إعادة صياغة النسق الثقافي في مجال آخر بما يؤكّد قدسيته وتعالیه؛ لأن "المعاني ثابتة، خالدة، لا تتطور، لكنها تتغير، بمعنى أن الفكر ينتقل من معنى إلى آخر،

---

(1) سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص 1.



فالمعنى ذاته لا ينتقل من شكل إلى آخر، وإنما الفكر هو الذي ينتقل<sup>(1)</sup>.  
 فمعنى المرأة كأم، وكأخت، وكعمة، وكخالة.. ثابت في الثقافة الذكورية  
 وله دلالة الإيجابية الخاصة، أما معناها كزوجة، أو كآخر فهو مختلف  
 ويحمل دلالة سلبية، فالفكر الإنساني منذ القدم "يشكل سيادة الذكورة  
 وهيمنتها، ويعزز تسخير الأنوثة وإخضاعها.. وترتيبها في الدرجة الثانية  
 لتيسير انقيادهن وعدم خروجهن عن الدائرة المرسومة"<sup>(2)</sup>. وإذا كان  
 النسق الثقافي قد أحال المرأة - كمعنى - إلى مظاهر شكلية فاخترلها  
 في جسد، أو في صفات حسية صرف ليستمتع بها الرجل، فإن النسق  
 الشعري لم يفلح في تغيير هذه النظرة، باعتبار المرأة قيمة إنسانية لها  
 معناها الإيجابي، لكنه نجح فقط في تحويل الأفكار الثقافية عن المرأة  
 إلى صيغ وعبارات تمثل وعاء لحفظها، وأضفى عليها قيماً جمالية بما  
 يجعلها قاعدة تقبل التفسير والتأويل والتحليل (تأمل جيداً المعنى في  
 البيتين التاسع والعاشر)

إن النسق الشعري، هو نوع من أنواع التخطيط الفردي يخضع  
 بالضرورة لرقابة الثقافي، وعليه أن يتمثل بعضاً من خصائصه، إنه نوع  
 من الوساطة - كما أكدت سابقاً - بين الذاتي والثقافي، ولذا فهو يعدّ أداة  
 فاعلة تمكّن الفكر من الحصول على حقوقه (حق المُحب عند محبوبته  
 في النسيب، وحق الشاعر في المادة عند الممدوح في المديح، وحق  
 الشاعر عند قبيلته أو حق قبيلته عند المجتمع في الفخر، وحق الميت  
 عند الأحياء في الرثاء، وعلى هذا يمكن القول: بأن النسق الشعري  
 مكوّن من علامات مُتفق عليها من قبل الثقافة والفرد، ومحفوظة في  
 الذاكرة الجماعية، والتبادل المعرفي بين الثقافة والشاعر؛ هو تبادل

(1) سامي أدهم، إستيمولوجيا المعنى والوجود، ص 141.

(2) ليلي بلخير، مصطلح النسوية في الفكر الغربي، كتابات معاصرة، بيروت، العدد  
 (70)، مجلد (18)، أكتوبر/نوفمبر 2008م، ص 104، 105.

رمزي، فالأشياء الثقافية يتم تمثيلها بواسطة علامات مختارة بحرّية من قبل الشاعر.

لعلّ هذه الفرضيات تقربنا من الفهم الموضوعي لإشكالية صياغة الأنساق الثقافية شعرياً؛ لأن البحث في عملية التبادل المعرفي بين الأشياء الموجودة في العالم الخارجي والعلامات الموجودة داخل الخطابات سوف يحقق هذا الفهم الموضوعي، وأول الممارسات في سبيل تحقيق هذا الفهم، هو مراجعة الأنساق الشعرية، فهي ليست تامة ومغلقة، بل مفتوحة ومؤهلة لتلقي معانٍ جديدة وتصحيحات وتعديلات بما يضمن لها خصوصيتها عند كل مبدع، فالعلامة الخطابية أو النصّية المُعطاة للشيء الخارجي ليست فارغة، وتكمن قيمتها في علاقتها بما هو ثقافي.

فالنسق الشعري - إذاً - هو بداية معرفة متطورة للثقافي، تتغيّر ملامحه طبقاً لوعي المبدع، لكننا لا نستطيع حقاً فهم هذه الأنساق بمعزل عن المبادئ التي تربط بين الثقافي والشعري، من الممكن التسليم - في هذا السياق - ببعض المعطيات الثقافية وليس جميعها؛ لأنها معارف غير مكتملة، فهي تمثل نقطة البداية، وانتقالها من سياقها الشفاهي إلى سياقها الخطابي، أو النصّي جعلها تمر بمراحل تصحيحية ومراجعات من قبل المبدع، ودورها المعرفي لا يمكن إنكاره، فالقوانين الثقافية الشفاهية، مادة للقوانين الخطابية أو النصّية، وترتبط هذه القوانين الثقافية والخطابية بقوانين العالم الخارجي، وعليه فإن فهم البنية الخاصة للقوانين الثقافية والخطابية أو النصّية كخطاطة استراتيجية ممتدة معرفياً في سياق مختلف، سوف يمكننا من الوصول إلى الفهم الموضوعي لصياغة هذه الأنساق الشعرية، وهذه النقلة للأنساق تملك حقيقتين مهمتين: الأولى: المعنى الثقافي، والذي يخضع لبنية ثقافية. والثانية: المعنى الأدبي الذي يخضع لبنية خطابية، ومن خلال دراسة البنية

الخطابية يمكننا الحصول على مجموعة من الوسائل المعرفية تمكننا من فهم آلية تشكّل هذه الأنساق الشعرية، فهذه البنية الخطابية أو النصيّة، ليست ذاتيّة تخضع لفكر الشاعر فقط، فالعناصر الثقافية لا يمكن حذفها من قبّل الشاعر، أو التغافل عنها من قبّل الدارسين، ومن هذا المنطلق يمكن التأكيد على أن كل خطاب يقدّم وجهاً معرفياً، وآلية بناء الخطاب المسيطرة تمتاز بإعطاء قواعد منهجيّة لهذا البناء، وعليه فإن هذا البناء مؤلّف من علامات متفق عليها، ووظيفة هذه العلامات تتمثّل في تمثيل تخطيطي للثقافة الخارجيّة، ولذلك لا يمكن أن نبرهن على وجود أي بنية بدون أن نضع أيدينا على قواعد توجه الاستنتاج.

### ولكن؛ كيف تتم صياغة الأنساق الشعرية؟

يجب الوضع في الاعتبار أن النسق الشعري، يخضع لتخطيط عقلي ووعي بالنسبة للشاعر، وتُصاغ الأنساق الشعرية عن طريق فهم الشاعر ووعيه بالأنساق الثقافية وما تتضمنه من معارف سابقة، والفهم هنا هو قدرة الشاعر على تحويل الأنساق الثقافية إلى أسباب سحرية خياليّة داخل القصيدة، فالفضاء الفكري بين الذات والموضوع، أي بين الشاعر والنسق الثقافي يتحوّل إلى مجال شعري سحري، يمارس فيه الشاعر قدرته على تحويل الأفكار إلى كلمات، أو بالأحرى إلى علامات بتوسلات بلاغيّة ملتوية (استعارة - تشبيه - مجاز - كناية..) والاعتماد على الشعرية والتلوين الجمالي، ومن ثمّ فالمعنى لا يكمن في الحروف والكلمات ولا حتى في النص، وإنما في العلاقة السحرية بين العلامة النصيّة وفضائها المعرفي المتشعّب في النظام/الخطاب أو النص، واللانظام/النسق الثقافي، فالنسق الشعري مكوّن من أفكار وصياغات لغوية، ومن ثمّ يمكن اعتباره صيغة لغوية منطوقة/مكتوبة تعبّر عن علاقة، أو عدّة علاقات بين عناصر مختلفة إيديولوجياً، ومتباعدة زمنياً،

حيث تستعير العناصر المتأخرة الأفكار من العناصر التقليدية السابقة، ومهمة النسق الشعري؛ هي التعبير عن رموز النسق الثقافي من ناحية، ومحاولة تحرير الفكر النسقي القديم من كل معتم وظلامي من ناحية أخرى، ومن ثمّ تمتلك الخطابات القدرة على المساءلة وفتح حوار مما يساعدنا على استنطاقه معرفياً.

## **شروط إنتاج النسق الشعري وعلاقته بنظام الخطاب**

تتألف الأنساق الشعرية من مجموعة من النظم الثقافية، وشروط جماعية لازمة لتأسيس المعنى، والمثير حقاً، أنه على الرغم من الاعتبارية التي تحكم هذه الشروط والنظم والقواعد الثقافية، إلا أن الأنساق الشعرية تعتمد بشكل أساسي على هذه النظم والقواعد الاعتبارية؛ لأنها سبب وجودها، ومن المعروف أن الخطاب الشعري يشغل بواسطة مجموعة من الرموز والعلامات؛ للتعبير عن فكرة معينة، وتتمثل الوظيفة السيميائية للخطاب في إنتاج علامات أو إشارات تحمل أفكاراً، وتختلف الخطابات عن بعضها بطريقة استيعابها للأفكار وإعادة توزيعها وترتيبها داخل بنية الخطاب، أضف على ذلك اللغة المستخدمة، والتي يُعبّر بها صاحب الخطاب عن هذه الأفكار، والخطاب - أي خطاب - يخضع لتأثير الأنساق الثقافية من ناحية، والأنساق الخطابية الموازية من ناحية أخرى، وعلى هذا يمكن النظر إلى النسق الشعري باعتباره مكوناً من أفكار تنتظم داخل خطاب (شفهي في الثقافة الشفاهية، نصّي/ كتابي في المجتمعات الكتابية) وأن هذه الأفكار تعبير انتقالي عن أفكار ثقافية شفاهية انتقلت من صيغها الجمعية الاعتبارية، إلى أفكار داخل خطابات تخضع لنظام - من حيث البنية والشكل - تمت صياغته

بشكل فردي من قبل المبدع، والوظيفة الأساسية لهذا الخطاب، تتمثل في توصيل المعارف والمعلومات من الثقافة إلى المتلقي أو القارئ. ولكن! كيف يُنتج النسق الشعري؟ وما هي شروط إنتاجه؟

من الملاحظ أن عملية إنتاج النسق الشعري، تُعدّ فعلاً إرادياً واعياً من قبل المبدع، وتخضع في آلية صياغتها للنسق الثقافي، الذي هو تعبير جمعي، أو نظام جماعي يخضع الأفراد لهيئته، ويشكّل سلوكياتهم، أي أن النسق الشعري ينتج عبر خلفية النسق الثقافي، ويخضع لشروطه، أي أنه فعل فردي يخضع لرقابة الجمعي، ثم ينخرط عن طريق المبدع في نظام خطابي، أو نصّي يخضع هو الآخر في بنيته الشكلية لضرورات النسق الثقافي "فالخطاب هو قبل كل شيء فكر - أو معرفة - منظّمة في هيئة بنية وفق معايير معترف بها داخل مجتمع وثقافة مخصوصين - وهذه البنية هي التي تُعطي الخطاب خصوصيته وتميّزه عن كتلة الكتابات التي تتصارع معه داخل الفضاء المعرفي"<sup>(1)</sup>. وانتظام النسق الشعري داخل خطابه يتطلّب توجهات فكرية وفنية معينة، بما يضمن له قدراً معقولاً من التداول والانتشار، وهذا يفسّر لنا اختلاف تقاليد القصيدة العربية من عصر إلى عصر.

فالأفكار الثقافية تتحوّل بفعل المبدع، إلى كلمات، وجمل، وعبارات داخل خطاب، وتكون مادة للتحليل والتفسير والتأويل، واستمرار التواصل بين النسق الثقافي والنسق الشعري داخل الخطابات يؤكّد ثلاثة مبادئ أساسية:

1 - أن الأفكار الموجودة في النسق الشعري هي معطاة من قبل، فالمعاني الثقافية تقع خارج تجربة النسق الشعري.

---

(1) حسين خمري، نظرية النصّ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم (ناشرون)، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 2007م، ص 80.

2 - أن الخطاب الشعري تأسس على تواضع اتفاقي ويؤكد العلاقة بين المبدع والثقافة.

3 - النسق الشعري، يثبت النسق الثقافي، ويؤكد؛ ومن ثم يُعد علامة عليه، فكل كلمة أو عبارة في النسق الشعري، تخضع لتجربة ثقافية، وتُحِل عليها، فتتوسع بمعناها وتتقدم أو تتأخر بقيمتها. تؤكد هذه المبادئ، أن كل الأفكار المطروحة داخل الأنساق الشعرية معروفة بالتجربة، ومبرهن عليها بها، واستناد قارئ الخطاب على التجربة الذهنية والخبرة المعرفية في مراجعة الخطاب، يعمل على بناء المعارف في خطاب النقد الأدبي أو الفلسفي، فالمراجعات النقدية والفكرية للأنساق الشعرية، لا تستهدف فحص الأسس فقط، بل تمتد لتشمل مراجعة المبادئ الأولية للفكر، إنها - أي المراجعة - جدل يصحح وينقح عيوب الأنساق الثقافية داخل الأنساق الخطابية؛ لأن الأفكار والمعاني الثقافية تظل كما هي لا تتطور داخل مجالها الثقافي؛ لأنها تتغذى معرفياً من الواقع الذي أنتجها، ولكن الجهد الإنساني المتواصل أسهم في نقلها من مجالها الثقافي العام، إلى سياقها الخطابي الخاص، والوعي النقدي والإبداعي هو الذي يطور هذه المعاني داخل الخطابات، ومن ثم فالسياق الخطابي/ النسق الشعري، شرط ضروري لتقدم هذه الأفكار أو تخلفها، هدمها أو بنائها؛ لأنها أصبحت مجالاً للتداول والمراجعة. فشرط وجود النسق الشعري يرتبط بوجود النسق الثقافي، والنسق الشعري هو الذي يمنح النسق الثقافي صفة الديمومة والبقاء، والديمومة تعني "بأن شيئاً ما يدوم، وأن جوهره ثابتاً يبقى بحيث تصبح الديمومة خاصية للجوهر. إن التطور يستدعي التحول المتدرج... إذا تطورت (أ) فهذا يعني أن شيئاً من (أ) قد بقى، أي أن شيئاً ثابتاً في (أ) تلقى خصائص جديدة"<sup>(1)</sup> ولتوضيح ذلك أسوق المثال التالي، يقول

(1) سامي أدهم، إستيمولوجيا المعنى والوجود، ص 162.



عمرو بن كلثوم<sup>(1)</sup>:

- 1 وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ إِذَا قُبِبَ بِأَبْطَحِهَا بُيُنَا
- 2 بِأَنَا الْعَاصِمُونَ بِكُلِّ كَحْلٍ وَأَنَا الْبَازِلُونَ لِمُجْتَدِينَا
- 3 وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا يَلِينَا إِذَا مَا الْيَيْضُ زَايَلَتِ الْجُفُونَا
- 4 وَأَنَا الْمُنْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَا الْمُهْلِكُونَ إِذَا أُتِينَا
- 5 وَأَنَا الشَّارِبُونَ الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِرًا وَطِينَا
- 6 أَلَا أَبْلَغُ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا

فوجود النسق الشعري "الفخر" مرتين بوجوده في الفكر القبلي كنسق مؤطر لفكر القبيلة، ويتجلى في الخطابات بأدوات لغوية تضخم "الأنا" أمام "الآخر"، والـ "نحن" أمام الـ "هم" على نحو ما هو موجود في الأبيات السابقة، فتكرار "أنا" التي تؤكد العظمة والتعالي أمام الآخر في صدر الأبيات، علامة على منح نسق الفخر الثقافي صفة الديمومة والبقاء، بالإضافة إلى منحه صفة الشرعية داخل الخطابات، وتوسل عمرو بن كلثوم بمفرداته اللغوية المتقاة في صياغة خطابه، أكدت أهمية الخطاب ودوره في ديمومة هذا النسق واستمراريته، فهم (العاصمون، والمانعون، والمنعمون، والمهلكون، والشاربون) وهذه المفردات تؤكد القدرة على حماية الآخرين، والقدرة على المنح والمنع متى أرادوا، والقدرة على هلاك من يعاديهم، وأخيراً هم أهل عز ونعم.. فهذه القدرات الإنسانية، ضرورة لنسق الفخر داخل الخطاب، فمن المؤكد أن خطاب عمرو بن كلثوم طرح خصائص جديدة لهذه القدرات لم يتحلل بها أهل قبيلته في الواقع، وهو ما يؤكد قدرة الخطابات على

(1) التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية 1384هـ/1964م، الأبيات ص 483-487.

تطوّر جوهر الأنساق وليس شكلها، فربما يظل شكل النسق ثابتاً داخل الخطاب، ولكن من المؤكد أن جوهر النسق يتطوّر داخلها بفعل المبدع، وما يؤكّد ذلك تكليم الديار - المجازي - وهي صمّاء لبعض الشعراء، ولحاق بعض الشعراء - المجازي - بالظعائن.. ولهذا يُعد النسق الشعري شرطاً ضرورياً لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالاً للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بنائه وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحاً للتداول عبر التاريخ.

ونستطيع التمييز بين نوعين من التعبيرات داخل خطاب عمرو بن كلثوم السابقة:

تعبيرات لها قيمة أدبيّة، ويرجع الفضل في ظهورها إلى عمرو بن كلثوم نفسه، وهي تعبيرات ليس لها نظير سابق، ومن ثمّ تصبح نماذج لتعبيرات أخرى في خطابات لاحقة، وفي هذا السياق يمكن النظر إليها بوصفها إبداعات خاصة بعمرو بن كلثوم (الشاربون الماء صفواً - ويشرب غيرنا كدراً وطينا).

والنوع الآخر من التعبيرات، تعبيرات ثقافية متعارف عليها من قبل، وتكرر ما قيل سابقاً ولكن بصياغات مختلفة، (العاصمون - المانعون - المنعمون) التعبيرات الأولى تشير إلى التحوّلات والتغيّرات التي تطرأ على المعنى الإنساني، في ارتحالاته عبر التاريخ، ودور الإنسان في عملية التقدم والتراجع والاختلاف، والتعبيرات الثانية تشير إلى عجز الفكر الإنساني أمام هيمنة النسق الثقافي، حيث يبدو فيها الفكر معطلاً، وتبدو الأفكار كتراكم بطيء.

بالمقارنة بين الأفكار العامة في النسق الثقافي، والأفكار الخاصة في النسق الشعري، يمكننا التساؤل حول الأفكار المشتركة بينهما وكيف كانت سبباً مباشراً في صياغة الخطابات، وكذا التساؤل حول الاتفاقات الضمنيّة بينهما، وكذا التساؤل عن التأثير الذي مارسه النسق الثقافي في

النسق الشعري داخل الخطاب، لعلنا نلتبس الإجابة عن هذه التساؤلات عند تعرضنا لشروط إنتاج النسق الشعري وهي:

- إظهار العلاقة التي تربط المجالات الثقافية بالتشكيلات الخطابية الشعرية، فمعظم الأفكار في الأنساق الشعرية تكونت انطلاقاً من أفكار مشابهة لها في الثقافة، ومن ثمّ فالنسق الشعري يحدد لنا الكيفية التي تربط الأفكار الثقافية بالأشكال النوعية للخطابات، فالأفكار الثقافية حول الفخر مثلاً تُكتشف خلف التراتبات التي كانت ما تزال تهتم بالتمييز الطبقي والعنصرية، والأفكار الثقافية حول الفخر إذ تعكس ممارسات النظرة الأحادية والتمييز الطبقي والعنصري، فإنها لا تفعل ذلك لتكون صدى لها فقط، ولكن لأنها تتجلى فيها وبواسطتها.

- ارتباط قواعد النسق الشعري العام بنظام الحياة في النسق الثقافي، فالنسب في النسق الشعري يرتبط بحياة الإنسان العربي الخاصة (علاقته بالمكان - بالمرأة - بنفسه - بمصيره..) والرحيل يرتبط بسعي الإنسان في الحياة وطلبه للرزق، والمديح يرتبط بعجز الإنسان في الحصول على الرزق بالسعي والكدّ، فيلجأ إلى أساليب ملتوية في الحصول عليه، والفخر يرتبط بنظرة الإنسان العربي الأحادية إلى نفسه.. وهكذا.

- النسق الشعري يبيّن لنا كيف تحتل مفاهيم قبلية متباينة مكانة عُلّيا داخل الخطاب وأضفى عليها الشاعر قيماً جمالية انخدع بها القارئ، فلم يرَ عيوبها وعجز النقد الأدبي المُنشغل بالجمالي عن تفكيكها، باستثناء النقد الثقافي الذي أزال الحجب وكشف عن أقنعتها التي تلبّستها وانخدع بها الإنسان العربي آماداً طويلة<sup>(1)</sup>.

---

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة الأولى 2009م، ص 114-125.

- الإشارة إلى النسق الثقافي، فالمفاهيم الثقافية عندما يُعاد طرحها في النسق الشعري داخل الخطابات، تكتسب أبعاداً جمالية وتأويلات مختلفة أخرى غير التي كانت عليها في الثقافة.
  - استيعاب الانزياحات الفكرية والإيديولوجية، وتحديد التماثلات الشكلية والاختلافات الجوهرية التي سمحت بهجرة الأفكار وانتقالها من مجال إلى آخر، الأمر الذي يجعلنا نؤكد بأهمية النسق الشعري كشرط إمكان معرفي لرصد تأثير فكر أو ثقافة قديمة على خطاب جديد.
  - قواعد تكوّن النسق الشعري تنحدر من قواعد الثقافة التي ينتمي إليها النسق، والعلاقة بينهما هي علاقة استبدالية، تُحدث تغييراً في بعض العناصر، ولا تُحدث في بعضها الآخر، ولكن العبارات الثقافية أصبحت تخضع لقواعد تكوّن خطابية جديدة، ومن ثمّ يمكننا العثور داخل الأنساق الشعرية على عناصر ثقافية تبقى محافظة على طبيعتها لا سيما في مجال الرحيل، والفخر، والرثاء، ويظل شكلها وجوهرها ثابتين لكن تشكيلاتها مختلفة. وهناك عناصر أخرى تتميز بتحوّلاتها في الأنساق الشعرية، وتؤدي دوراً مهماً في تشكيلة الخطاب مثل عناصر النسيب والمديح.
- حاولت في هذه الدراسة أن أضع خطوطاً واضحة للمسافة المعرفية التي تفصل بين الممارسات الخطابية وانتظامات الأنساق الشعرية داخلها من ناحية، واعتباطية الأفكار الثقافية السابقة على الممارسات الخطابية من ناحية أخرى أملاً في ردم الفراغ الفكري الذي تركته مناهج التحليل الأدبي التي تغافلت عن رصد انتظام الثقافة النوعي داخل الخطابات الإبداعية، باستثناء النقد الثقافي، وتوصل البحث إلى النتائج التالية.
- ترتبط الأنساق الثقافية، بالأنساق الشعرية من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحوّل إلى علامة في النسق الشعري،

ويكتسب قيمته بما يمكن أن يضيف إليه الشاعر من معان ودلالات؛ فالدمن والأثافي وبقايا الديار المحطمة لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غير ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر عندما تتحوّل إلى علامات دالة على الحب والعشق من ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكتبها داخل المجتمعات القبليّة من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة...، وغيرها من القيم المعرفية التي يمكن أن يضيفها العقل الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات، والنسق الشعري لا يشبه النسق الثقافي، ولكنه مستعار منه، فما أشد الفرق بين القول "أنت مثل الجبل"، "أنت جبل" فالنسق الشعري امتداد مختلف للنسق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية مغايرة

- تنحدر قواعد تكوّن النسق الشعري من قواعد الثقافة التي ينتمي إليها النسق، والعلاقة بينهما هي علاقة استبدالية، تُحدث تغييراً في بعض العناصر، ولا تُحدث في بعضها الآخر، ولكن العبارات الثقافية أصبحت تخضع لقواعد تكوّن خطابية جديدة، ومن ثمّ يمكننا العثور داخل الأنساق الشعرية على عناصر ثقافية تبقى محافظة على طبيعتها لا سيما في مجال الرحيل، والفخر، والثناء، ويظل شكلها وجوهرها ثابتين لكن تشكيلاتها مختلفة، بالإضافة إلى عناصر أخرى تتميز بتحوّلاتها في الأنساق الشعرية، وتؤدي دوراً مهماً في تشكيلة الخطاب مثل عناصر النسيب والمديح.

- النسيب والرحيل والمديح والهجاء والثناء والفخر، أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها الخطابية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحالاته من سياق إلى سياق، وهو ما يؤكّد قدرة الخطابات على تطوّر جوهر الأنساق وليس شكلها، فربما يظل شكل النسق ثابتاً داخل الخطاب، ولكن

من المؤكد أن جوهر النسق يتطور داخلها بفعل المبدع، وما يؤكّد ذلك تكليم الديار - المجازي - وهي صمّاء لبعض الشعراء، ولحاق بعض الشعراء - المجازي - بالظعائن.. ولهذا يُعد النسق الشعري شرطاً ضرورياً لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالاً للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بنائه وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحاً للتداول عبر التاريخ.

- الأفكار في الأنساق الشعرية تكوّنت انطلاقاً من أفكار مشابهة لها في الثقافة، ومن ثمّ فالنسق الشعري يحدد لنا الكيفية التي تربط الأفكار الثقافية بالأشكال النوعية للخطابات، فالأفكار الثقافية حول الفخر مثلاً، تُكتشف خلف التراتبات التي تهتم بالتمييز الطبقي والعنصرية، والأفكار الثقافية حول الفخر إذ تعكس ممارسات النظرة الأحادية والتمييز الطبقي والعنصري، فإنها لا تفعل ذلك لتكون صدى لها فقط؛ ولكن لأنها تتجلّى فيها وبواسطتها. والأفكار الثقافية حول النسيب تُكتشف خلف التراتبات التي تعبّر عن النقص في الوجود، أي بالحاجة إلى الاعتراف من قبل الآخر/ المرأة، مادام هذا الاعتراف هو رغبة الأنا في الوجود..





## الفصل الرابع

# الاستعارة كحاجة ثقافية لإنتاج الخطاب<sup>(\*)</sup>

مقاربة سيميائية  
في تحليل الخطابات  
وعلاقتها بمرجعياتها

(\*) هذا الفصل هو في الأصل مداخله قُدمت في مؤتمر النقد الأدبي الدولي الثالث للجمعية المصرية للنقد الأدبي بالتعاون مع كلية الآداب جامعة عين شمس - مصر، في الفترة من 1-4/11/2006م.



أتناول في هذا الفصل، البحث في طبيعة العلاقة بين الاستعارة، وعلم العلامات في شعر المعارضات، أو الوظيفة السيميائية للاستعارة، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن دور الأنظمة البلاغية بمعناها المعرفي الجديد في توليد معانٍ نوعيّة وغير تقليديّة للخطابات الأدبيّة، ودور الخطابات في تطوّر هذه الأنظمة. كما تهدف الدراسة إلى مناقشة دور الاستعارة في فهم العلاقة بين الرمز/ الأثر في الخطاب التراثي، والعلامة اللغوية في الخطاب الإحيائي؛ لأن البحث في إستراتيجية هذه العلاقة، سيكشف عن الحدود المعرفية التي يقف عليها الخطاب المعارض/ الإحيائي، حيث لجأ شعراء المعارضات إلى الاستعارة كنسق معرفي لنقل تصورهم عن الظواهر الشعرية التراثية، لتشكيل الواقع الشعري الجديد. ويمكننا النظر إلى الاستعارة - ها هنا - ليس بوصفها أسلوباً بلاغياً تقليدياً يعتمد على التشبيه؛ بل ننظر إليها بوصفها أداة معرفية، وبوصفها أيضاً فكرة داخل الخطاب تساعد على كسر دوائر الإدراك الجامد للشعر آنذاك، وإظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة، ومعنى ذلك أن الاستعارة تعدّ أداة لتطوير المفاهيم، ووسيلة لخلق واقع، وليست لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة القديمة.

في هذا السياق المعرفي يمكن مساءلة العلاقة بين الخطاب (المستعار منه)، والخطاب (المستعار له)، (أو النمط الثابت/ سينية البحري، والنمط المتحوّل/ سينية شوقي)، ومن خلال هذه المساءلة، يمكننا التوصل إلى: ما الذي حذف؟ وما الذي تبقى؟ وهنا يمكن تبرير التعامل مع الاستعارة بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة (العلامة) بـ (الرمز) من ناحية، والعلامة بوصفها أثراً كتابياً يفصح عن الرمز الثقافي وآلية استدعائه، وإحالاته من ناحية أخرى. والرمز يمد العلامة بالدلالة

من خلال وجوده فيها، وبالتالي سيكون استحضارنا له من خلال علاقة تناسب بين الدال والمدلول، أو العلة والمعلول بلغة الفلسفة، وهي علاقة تناسب من نوع استعاري، فالعلامة (الأثر الكتابي داخل الخطاب) تستعير الرمز (الأثر الثقافي داخل الثقافة) ليؤكد لها ويمنحها دلالتها. في هذا السياق، يصبح العمل الاستعاري مبرراً. والسؤال الآن: ألا يمكن أن تعدّ هذه العلاقات مجالاً لبناء ثقافي؟ لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن علم السيمياء في اللغة يهتم بدراسة المعاني التي تقف خلف الإشارات والعلامات عبر التواصل اللغوي بين أبناء الجيل الواحد، أو بين الأجيال المتعاقبة داخل ثقافة ما.

ولهذا سوف يركز اهتمامنا في هذا الفصل على تحديد ماهية العلامة داخل الخطاب المعارض، ودراسة توظيفها في عملية الاستعارة، ونقل الرموز من حقل ثقافي/ خطابي، إلى حقل خطابي/ كتابي، تربط فيه بين الكلمات والأشياء التي ترمز إليها هذه الكلمات، من خلال واسطة وهي الاستعارة.

## مدخل

عندما طُرحت المعارضات الشعرية كخطاب بديل، أو منقذ عند الشعراء الإحيائيين، اعتقد شعراؤها أن هذه الممارسة، ليست تكراراً للتراث، بل حالة من التجلي بين الأب، والابن، وهو ما يمكن وصفه بحالة الامتداد الفكري داخل الثقافة. وأدت الاستعارة - آنذاك - دور العامل المساعد في صياغة واقع جديد ومختلف؛ لأنها تمكّن الفكر من تمثّل دلالات مختلفة لها قيمتها التاريخية والفكرية في بعث الحياة في الشعر من جديد. وهنا يمكن قراءة الاستعارة بوصفها علامة كاشفة عن الرمز في العمل الأدبي، وبوصفها سيرورة سيميائية تكشف عن الوظيفة الإبدالية للعلامة. بالإضافة إلى أنها سوف تفيد كثيراً في فهم آلية انتقال المعنى التراثي/ الرمز إلى حقله الخطابي الجديد. فالحديث عن الاستعارة كنظام للتواصل المعرفي، يثير لدينا تساؤلات - تُعدّ المنطلقات الأساسية للبحث - حول (قانون) اشتغال الاستعارة؛ لأن الاستعارة ليست مجرد إشارة لشيء آخر، بل هي استدعاء هذا الشيء الآخر وحضوره فيها. ويمكننا في هذا السياق طرح عدداً من التساؤلات تعبر عن فلسفتنا في تناول الموضوع:

هل يمكن الحديث عن نسق معين للاستعارة؟؛ أي عن الأسس التي تشكّل نظامها السيميولوجي الخاص؟ ما الوحدات الوظيفية للاستعارة؟ هل هي ذات طابع رمزي، أم استبدالي؟! كيف يمكن رصد التحوّلات من العلامات الاعتبارية التامة الموجودة في الخطاب المرجع (السيف الخاص بالحرب، والقلم الخاص بالعلم)، إلى العلامات الأشد كثافة في بنائها الدلالي في الخطاب الدال، حيث يغيب كل مؤشر اعتباري يمكن أن يساهم في حصر مجال الاستعارة التأويلي؟ ما نوع العلامة



في خطاب المعارضات؟ هل هي علامات اعتباطية غير معلّلة؟ أم أنها علامات تعليليّة؟ ما أنماط العلامات في خطاب المعارضات؟ وكيف يمكن تحديدها؟ هل يمكننا الحديث عن نظام سيميولوجي خاص يكشف عن أثر الرمز في العلامة، ودور العلامة في ارتحالات المعنى؟

الإجابة عن هذه التساؤلات، بوسعها أن تساعد في التحرّر من النزعة المدرسية التي تعتمد البلاغة الكلاسيكية، والتي تركز على جملة من المبادئ والقواعد الشكلية، يُقيّم فيها الخطاب الإبداعي بوصفه محاكاة للطبيعة؛ ومن ثم يمكننا البحث في الشروط الداخلية للمعنى؛ أي في الوظيفة الخطابية للمعنى، على اعتبار أن المعنى ينتج عن جملة من العلاقات بين العناصر الدالة داخل الخطاب، وعلامات تحيلنا على عناصر دالة خارج الخطاب وداخل الثقافة.

اشتغلت المعارضات على "الاستعارة" كوسيط للفكر بين الخطاب الدال والمدلول، ولم تكن "الاستعارة" هنا إلا حلاً معرفياً للنهوض بالواقع عند الشعراء الإحيائيين، وعليه تتأسس حلقة جدلية بين الفكر والاستعارة في مرحلة الإحياء، فالفكر يقوم بتأويل الاستعارة، والاستعارة تمثّل مفتاحاً للفكر، فهل تكون هذه الحلقة - بالمعنى الفلسفي - مفرغة؟!

إن إثارة هذا الإشكال، يدفعنا إلى رصد الحركة الدائرية بين الفكر، الذي يتجلّى في ذاته، وقدرته على إنتاج الخطاب، وبين الاستعارة كنسق معرفي يُعيد تشكيل هذه الخطابات، ولكي نتمكن من إكمال هذا الحراك المعرفي، يمكننا تحليل العلاقة التي تربط بين الخطابات المتقاطعة والاستعارة، ولهذا فإن الاستعارة من هذا المنظور بحاجة إلى قراءة تكشف عن أثرها في هذه الخطابات. فالاستعارة تتميز بخاصيتها الدلالية التي تجبر الرسالة اللغوية على الاشتغال بامتداد المعنى الخطابي.

إن شعر المعارضات يُقيم مع بعض خطابات التراث علاقات خطائيةً مُتعددة ومُعقدة، وهذه العلاقات تأتي على مستويات سيميولوجية متعددة، لا سيما على المستوى التركيبي، والاستبدالي، والدلالي، فهذه العلاقات، لا يمكن رصدتها فقط على مستوى الاستعارة التي يحمل محتواها الظاهر إشارات كتابية، دون إغفال دور الحقول الاستعارية بوصفها مؤكدةً لهذا النوع من العلاقات الخطائية.

إن تلمس الخطوط الكبرى للوظيفة السيميائية للاستعارة داخل الخطاب (بما لها من قدرة على إحداث التغيير في المعنى)، يقود إلى البحث في نقاط الارتكاز في الخطاب الشعري وتوجهاته المعرفية. ولكن، هل يُساعد لجوء الفكر إلى الاستعارات، على الإفلات من أنساقه الثقافية والمعرفية السابقة؟!

فخطاب المعارضة، هو علامة للرمز (الخطاب التراثي) في وعي الذات المنفعلة، فعبر الرؤية التي تطل على نمط القصيدة التراثية والرموز التي تحملها، تنتقل أفكار وتقاليد هذه القصيدة إلى الوعي؛ لكي يضيف الأخير عليها لغته التي تحمل الإشارات أو العلامات التي صاغها بواسطة الرؤية، وهذه الرؤية تشكّلت في الذهن مع جملة من الانطباعات الفكرية، وبارتباط متبادل مع الخطاب المرجع، في هذا السياق يمكن قراءة الاستعارة بوصفها محتوى مثالياً يختزل مجمل هذه العلاقات، ويكشف عن الحضور الإيجابي أو السلبي لأفكار المعرفة السابقة (الرموز)، في المعرفة اللاحقة (العلامات)، بالأشياء التي تحيط بالشاعر المعارض، ويؤدي المحيط الثقافي للشاعر المعارض دوراً مهماً في إظهار قدرة الشاعر المتأخر على الاختلاف، أو قدرته على التقليد والاتباع؛ لأن الخطاب الأول/ المرجع (المدلول)، يتم إحالة العلامة عليه، بوصفه حاملاً للدلالة، أما الخطاب الثاني/ المعارض (الدال) فيقوم مقام العلامة، بوصفه علامة حاملة للمعنى (الدلالة). ولهذا سوف

نلجأ في الدراسة إلى تحليل سيميائي بفضاءاته المعرفية الحديثة (الدال، المدلول، الدلالة) لخطاب معارض/ علامة (سينية شوقي)، وخطاب مرجعي/ رمز (سينية البحتري) يوضح تداولية الاستعارة، وقدرتها على توليد الدلالة (المعنى) من خلال بحث الظروف الضرورية/ المعرفية (مرحلة الإحياء في هذا السياق) لاستعارة (الرمز) بواسطة (العلامة)، بهدف خلق وضعيّة معرفية جديدة، كما سوف يختبر هذا التحليل أثر الرمز في العلامة، من ناحية، ودور العلامة الإبتيمي داخل سياق الخطاب الجديد في قراءة المعنى، وذلك من خلال ثلاثة مظاهر:

أ - صور استعارة الكلمات.

ب - صور استعارة الموضوعات.

ج - صور استعارة الأفكار، أو الصور الحجاجية.

ولذا سوف يتم التعامل مع الخطاب المعارض بوصفه علامة لسانية، تتخذ من اللغة وسيلة لبناء علاقات فكرية استعارية مع الرموز؛ ومن ثمّ؛ يمكننا القول: إن التحليل المقترح، سوف يكشف عن الطور المتقدّم للبلاغة الجديدة، التي تنتقل بالفكر من طور الانشغال بالرموز وجمالياتها، إلى طور العلامات الحاملة لمعاني هذه الرموز، والقابلة للتأويل على مساحات واسعة من نشاط الفكر الإنساني، حيث ستجد فيه الخطابات الأدبيّة ملاذاً للتحرّر من الإيديولوجيات الفكرية.

## السيمياء والاستعارة:

### الربط بين المعارف في المعارضات:

#### ما المعرفة التي تقدمها لنا الاستعارة؟

نحاول في هذا الجزء، البحث في استراتيجية العلاقة بين الاستعارة - بما لها من قدرة على تغيير المعنى داخل الخطابات - وعلم العلامات - بقدرته على بناء لغة تحمل شفرات متنوعة تميّز الخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى - في شعر المعارضات، ودور الاستعارة في فهم العلاقة وتفسيرها بين الرمز/ الأثر في الخطاب التراثي، والعلامة اللغوية في الخطاب الإحيائي؛ لأن البحث في استراتيجية هذه العلاقة، سيكشف عن الحدود المعرفية التي يقف عليها الخطاب الإحيائي في محاولته التلبّس بالمعرفة في مرحلة التراجع الفكري، فأحال هؤلاء الشعراء الوجود إلى التراث، وحاولوا الإفلات من أنساق معرفية معاصرة - آنذاك - إلى أنساق معرفية سابقة، وفي هذه الممارسة، حاول الشعراء، خلع منزلة جديدة على الشعر؛ بخلق علامة معادلة للتراث، أو خلق علامة أكثر تطوراً، فلجأ شعراء المعارضات إلى الاستعارة كنسق بلاغي له إغراءاته في نقل ما يعرفون من التقاليد الشعرية التراثية، لتشكيل الواقع الشعري الجديد. ويمكننا النظر إلى الاستعارة - هنا - ليس بوصفها أسلوباً بلاغياً تقليدياً يعتمد على التشبيه؛ ولكننا ننظر إليها بوصفها أداة معرفية، وبوصفها أيضاً فكرة داخل الخطاب، تساعد على كسر دوائر الإدراك الجامد للشعر آنذاك، وإظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة، ومعنى ذلك أن الاستعارة؛ تعدّ أداة لتطوير المفاهيم، ووسيلة لخلق واقع، وليست لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة القديمة. فالاستعارة؛ صورة ذهنية، يلجأ إليها الفاعل حينما يفتقد خصيصة ما موجودة لدى طرف آخر، ويعمد الفاعل إلى

هذا الفعل الاستعاري؛ لإكمال شيء ما يشعر أنه ينقصه، حتى يبدو أمام الآخرين وكأنه يمتلك جميع المقومات التي تؤهله لممارسة دوره الفاعل في الحياة. أما العلامة؛ فهي "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من جهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو علامة أكثر تطوراً"<sup>(1)</sup>. وتنتج العلامة عن طريق الترابط بين الدال والمدلول - كما أكد سوسير - وهي العنصر المادي المؤكّد لهذه الاستعارة في الخطاب، وتحليل هذه العلامة، يحيلنا على معارف جديدة في الخطاب؛ لأن الشاعر يملأ فراغات خطابه باستعارة معارف مختلفة، وإعادة صياغتها بالشكل الذي يُناسب أفكاره المطروحة داخل الخطاب.

في هذا السياق المعرفي يمكن مساءلة العلاقة بين الخطاب (المستعار منه)، والخطاب (المستعار له)، (أو النمط الثابت/ سينية البحري، والنمط المتحوّل/ سينية شوقي)، ومن خلال هذه المساءلة، يمكننا التوصل إلى: ما الذي حذف؟ وما الذي تبقى؟ لأن "السيمائيات في جميع الحالات؛ هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء خطابي شتى... والوظيفة الأصلية للعلامة، هي وظيفة اختلافية منبثقة عن علاقة، وليست حصيلة لمادة دالة بذاتها. وعلى هذا الأساس فإن المعنى ليس محايداً للشيء ولا سابقاً عليه، بل هو حصيلة ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الذي يميّز الأشياء"<sup>(2)</sup>. وهنا يمكن التعامل مع الاستعارة بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة (العلامة) بـ (الرمز) من ناحية، والعلامة

(1) بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال غزول، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م، ص 138.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس - المغرب، العدد (16)، 1998م، ص 79.

بوصفها أثراً كتابياً يفصح عن الرمز الثقافي وآلية استدعائه، وإحالاته من ناحية أخرى. فالرمز مجرد نسيج ثقافي يكتسب قيمة استعارية وتمثيلية من ثقافات سابقة عليه؛ "الرمز يتشكل من منظور دلالي، فإنه يعطي معنى عن طريق معنى. ذلك لأن فيه ثمة معنى أولياً، وحرفياً، واجتماعياً، ومادياً، في الغالب، يحيل إلى معنى مجازي، وروحي، ووجودي في الغالب، ولذا فإن الرمز إذ يفسح المجال للفكر، ويستعين بالتأويل، فذلك لأنه يقول أكثر مما لا يقول"<sup>(1)</sup>. وهو بعيد كل البعد عن العلامة ولا يتطابق معها، لكنه يمدّها بالدلالة من خلال وجوده فيها، وبالتالي سيكون استحضارنا له من خلال علاقة تناسب بين الدال والمدلول، أو العلة والمعلول بلغة الفلسفة، وهي علاقة تناسب من نوع استعاري، فالعلامة (الأثر الكتابي داخل الخطاب) تستعير الرمز (الأثر الثقافي داخل الثقافة) ليؤكدّها ويمنحها دلالتها. في هذا السياق، يكون العمل الاستعاري مُبرراً، والسؤال الآن، ألا يمكن أن تعدّ هذه العلاقات مجالاً لبناء ثقافي؟ لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن علم السيمياء في اللغة يهتم ببحث المعاني التي تقف خلف الإشارات والعلامات عبر التواصل اللغوي بين أبناء الجيل الواحد، أو بين الأجيال المتعاقبة داخل ثقافة ما. ثم يواصل الفكر الاستعاري على هذا النحو دوره في توليد الدلالات غير المتناهية؛ لأنه من الضروري لخلق الاستعارات أن يوجد نسيج ثقافي (رموز) في ضوء هذه الاعتبارات. فالشاعر العربي مثلاً حينما يخاطب الطفل، ذلك المكان الصامت، يستعير له من الإنسان صفة الكلام، لخلق واقع جديد للطفل غير الذي آل إليه. يقول ذو الرمة يقول<sup>(2)</sup>:

- 
- (1) بول ريكور، صراع التأويلات، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج رينات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى 2005م، ص 44.
- (2) ديوان ذي الرمة، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، الطبعة الثانية 1402هـ/ 1982م، الجزء الثاني، القصيدة رقم (26)، ص 821.



وَقَفْتُ عَلَى رُبْعٍ لِمَيَّةَ نَاقَتِي      فَمَا زِلْتُ أَبْكِي عِنْدَهُ وَأُخَاطِبُهُ  
وَأَسْقِيهِ حَتَّى كَادَ مِمَّا أَبُّهُ      تُكَلِّمُنِي أَحْجَارُهُ وَمَلَاعِبُهُ

فدو الرمة، استعار صفة الكلام من عند الإنسان في شكل علامة (الأثر كتابي) أخاطبه/ تكلمني، ليحوّل الأطلال/ الأثر الثقافي بواسطة الأثر الكتابي إلى كائن حي له قدرته الخاصة على التعبير. فإذا كانت الأطلال تتكلم، فهي إذاً لها قدرتها الخاصة على التعبير؛ ولكنها لن ترضي غرور الشاعر بعودة المحبوبة مرة أخرى. فالعلامة اللغوية - ها هنا - هي محاولة جادة من قبل الشاعر لاستعارة المفقود/ الكلام وربطه بالموجود/ الأطلال، لإضفاء صفة جديدة على الموجود/ العلامة، تمكّنه من اختزال خصائص مختلفة تجعله أكثر خصوصية لحمل المعنى. فالاستعارة - ها هنا - ارتبطت مع العلامة في علاقة معرفية أسهمت في تشكيل واقع جديد للطلل عند ذي الرمة، وكما هو معروف، أن لكل شاعر قديم طلله الخاص الذي يشكّله باستعاراته حسبما يريد.

فالخطاب - أي خطاب - يتشكل من خلال منظومة من العلامات الصوتية (المسموعة) - في الثقافة الشفاهية - والمرئية - في الثقافة الكتابية - ترتبط ببنية خطائية؛ هي بنية الخطاب، والخطاب يرتبط مع الخطابات الأخرى من حيث كونه نظاماً صغيراً داخل نظام أكبر، هو الحقل الشعري، وعلم السيميولوجيا يهتم ببحث نظام الإشارات والعلامات التي يتضمنها خطاب ما، ويؤكد بعض المعاصرين هذه الاستراتيجية بقوله: إنه - أي علم العلامات - "يعنى بالكشف عن العلاقات التي تربط بين الخطاب الأدبي بوصفه نسقاً أو نظاماً وبين غيره من الأنظمة الأخرى. فالخطاب الأدبي له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، فيتقاطع معها ويتفاعل معها، وإذا كان العمل الأدبي له خصوصيته،

فإن تلك الأنظمة لها خصوصيتها، ومن ثم يمكن بحث كل الأنظمة في تشابكها وترباطها، وتتم عملية وضع العمل الأدبي في سياقه من خلال كشف ترابطه بالأنظمة المختلفة، وهذا السياق هو السياق المعرفي العام للثقافة البشرية<sup>(1)</sup>.

واختيارنا لشعر المعارضات كنموذج للتطبيق، سوف يساعدنا - إلى حد كبير - في الكشف عن العلاقات التي تربط بين الخطابات ذات الأنساق/ الأنظمة المشتركة؛ لرصد طبيعة العلاقة بين الاستعارة (كأداة معرفية وكحاجة ثقافية)، والسيميولوجيا كعلم حديث يهتم بماهية العلامة وعلاقتها بالأشياء ومنها الاستعارة، من ناحية، وفاعلية العلامة وطريقة توظيفها داخل الخطاب، من ناحية أخرى. أضف إلى ذلك خاصية "الانزياح" التي تتميز بها الاستعارة، سوف تساعدنا كثيراً في الكشف عن طبيعة المعنى داخل خطابات المعارضات، هل هو معنى تكراري لخطاباته المرجعية؟ أم معنى إبداعي متجاوز يعتمد على فعل الخرق للنسق المرجعي، أو النسق السائد آنذاك؟ هل المعنى في الخطاب المعارض يؤكّد سلطة القواعد والنظم الإبداعية التراثية وهيمتها، أم أنه خالق للمفاجأة؟ هنا يمكننا الحديث عن الوظيفة الثقافية/ المعرفية للاستعارة. ولهذا سوف يركز اهتمامنا في هذا الفصل على تحديد ماهية العلامة داخل الخطاب المعارض، وبحث توظيفها في عملية الاستعارة ونقل الرموز من حقل ثقافي/ شفاهي، إلى حقل خطابي/ كتابي تربط فيه بين الكلمات والأشياء، التي ترمز إليها هذه الكلمات من خلال واسطة، وهي الاستعارة، فالعلامة تربط بين الدال والمدلول، ولذا فإن تحليل العلامة، سوف يكشف لنا عن عمليات تولّد الدلالة، وحل الشفرة التي تجمع بين الدال والمدلول، ونحن،

(1) فريال غزول، علم العلامات (السيميوطيقا) ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، ص 18.

في هذا السياق، بحاجة إلى أمرين: الأول: تحليل العلاقة بين الكلمات والأفكار. والثاني: تحليل العلاقة بين الأفكار والأشياء، فالرمز يمثل الدال، والفكرة تمثل المدلول، والعلامة تمثل عنصر الإحالة بواسطة الاستعارة، وتحليل العلامة، يجب أن يضع في أولوياته هذه الأمور. وسوف نفترض سلفاً أن الخطاب المعارض ينوع التفاصيل، ويغير من معارفه باستمرار ليحرز اختلافاً ما مع المرجع، وتشابهاً ما مقبولاً مع الواقع؛ لأن الواقع متغير ومعقد ولا يثبت على حال، والشاعر "لا يملك القدرة على إبداع علامات سيميوطيقيّة، ولكنه قادر على شحن هذه العلامات بدلالات خاصة به في صيغ الخطاب المختلفة"<sup>(1)</sup> وعلى ذلك يمكننا النظر إلى علاقات المحاكاة على هذا النحو بأنها علاقات تعدد وتنوع.

والقصيدة - أي قصيدة - تتألف من بنى محددة، هذه البنى تتضمن وحدات وعناصر مختلفة، وكل عنصر من عناصر القصيدة، يشير إلى شيء آخر، لا يعني بالضرورة أنه ينقله، أو ينسخه، أو يقلّده، بل يطوّره، ويمكن تسمية هذه العملية بالدلالة، فالدلالة تعني تطوير الدال/العلامة للمدلول عن طريق جملة من الاستعارات الذهنية والفكرية، فخطاب المعارضة؛ بنية شعرية تسمح لصاحبها كتابة خطاب بواسطة سلسلة من الاستبدالات اللغوية، والفكرية، على نحو يمكّن القارئ/المتلقّي الذي يعي هذه الاستبدالات، من التوصل إلى الخطاب الأصلي (المدلول)، وإلى خطاب المعارضة (الدال)، والدال يحمل العلامة، والمدلول يحمل الرمز، والرمز في المدلول، يتحول إلى علامة في الدال عن طريق الاستعارة "فالكلمات تبدو

(1) بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال غزول، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، ص 141.

مرتبطة - قبل كل شيء - بالأشياء"<sup>(1)</sup>.

والدراسة الراهنة، تختبر فرضية؛ أن هناك بناءً سيميائياً يربط بين خطاب المعارضات ومرجعيتها، يهدف إلى التواصل المعرفي عن طريق إدماج الخطابات بمرجعيتها، وهذه العملية تؤكد فكرة البناء الاستعاري للخطاب، بمعنى أن استعارات الخطاب المعارض هي أساس بنائه، مما يجعلنا نتطرق إلى الجوانب التداولية، والدلالية في هذه الخطابات، ووضع الخطوط العامة للبحث وتوجهاته المعرفية، بتحديد مفهوم "الانزياح التداولي" من خلال التمييز بين التواصل الخطابى بين خطابين متوازيين مثل خطابات النقائض (حيث يدخل الخطاب الثاني في سباق معرفي مع الخطاب الأول، حتى يتمكن من إزاحة الخطاب الأول والإحلال محله، ثم يتبدل وضع الخطاب الأول بدافع الإزاحة ليدخل في صراع معرفي لإزاحة الخطاب الثاني.. وهكذا تستمر عمليات الإحلال والإزاحة والتداول مستمرة..)، أو خطابين متعارضين مثل خطابات المعارضات، حيث يدخل الخطاب المعارض في علاقة اقتداء بالخطاب المرجع، وتكون الاستعارة هي وسيلة الخطاب المعارض لإقامة هذه العلاقة. ويُنظر إلى الخطاب المعارض/سينية شوقي، بوصفه قرينة لخطاب البحري، قرينة التحول في كتابة الخطاب، وتلعب الاستعارة الدور الأساس في لعبة التحول هذه، ولكن، هل يمكن اعتبار هذا التحول قرينة على رفض الخطاب المعارض لحاضره الشعري، بمعنى رغبته في الانتقال من عالم التجربة الحي إلى عالم التجربة التراثية؟ أم أن خطاب شوقي يدخلنا في دائرة التقليد؟ بمعنى أن خطابات المعارضات هي مجرد تكرار لخطاباتها المرجعية! وما نوع هذا التقليد؟ هل هو تقليدي شكلي، أم جوهري؟!

(1) ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، علم العلامات، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، ص 217.

## الوظيفة السيميائية للاستعارة

يقول بول ريكور: "إن تفسير الاستعارة كحدث متعين في الخطاب، يساهم في تأويل العمل ككل، بل يمكن القول بأنه إذا ما كان تأويل الخطاب ككل وجلاء نوع العالم الذي يرسمه العمل يضيئان الاستعارات المتعينة، فإن تأويل القصيدة ككل بدور يحكمه تفسير الاستعارة كظاهرة خطابة متعينة"<sup>(1)</sup>.

نسعى في هذه الممارسة إلى التعامل مع الاستعارة بوصفها محصلة العلاقات بين العلامات المختلفة، بما يعني أن الكشف عن هذه العلامات في ضوء علاقتها بالاستعارة يمثل خطوة مهمة في التحليل السيميولوجي للخطابات الأدبية، وعليه فهذا التحليل لن يتضمن الاستعارة بوصفها وعاءً أو نسقاً بلاغياً ناتجاً عن مجموع الأجزاء؛ وإنما بوصفها محصلة لعلاقات علاماتية وثقافية مختلفة، ومن ثم فهي تمثل العنصر لكاشف عن الرمز في الخطاب المرجعي، وعن العلامة في الخطاب المعارض. فالرمز في الخطاب المرجعي (سينية البحري) يعمل بمعناه العام، بوصفه علامة على رمز من خطابات مرجعية تراثية سابقة - تاريخياً - على البحري، فعلى سبيل المثال، يمكن اعتبار الطلل/ المكان في الشعر الجاهلي أثراً بوصفه مكاناً مثيراً للغة/ الخطاب، وهذا الأثر تحوّل إلى علامة (إيوان كسرى) في سينية البحري، "إن الألفاظ دالة على المعاني التي في النفس، كما أن الحروف التي تكتب هي دالة على هذه الألفاظ... إن الألفاظ ليست واحدة بعينها عند جميع الأمم"<sup>(2)</sup>. وكما كانت الآثار/ الديار

(1) بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمنيوطيقا، مجلة الكرمل، العدد (60)، صيف 1999م، ص 184.

(2) أرسطو، في التأويل، ترجمة ابن رشد، تحقيق جبرا جهامي، دار العودة، بيروت 1988م، ص 84، 85.

مثيرة لعواطف الشاعر الجاهلي، أمست المدائن (إيوان كسرى) مثيرة لعواطف البحتري، وكما أن الديار/الأطلال تدل في الشعر القديم على أكثر من كونها امتداداً صحراوياً بيئياً - خرافياً أو أسطورياً - يمكن الوقوف على معانيه ودلالاته؛ فإن (إيوان كسرى) في خطاب البحتري يدل على أكثر من كونه مجرد ظاهرة حضارية، يحمل دلالات رمزية وإيحائية تثير الأحاسيس في نفس المتلقي، وكذلك تدل بلاد الأندلس في خطاب شوقي على أكثر من كونها رمزاً للنفي والاستبعاد، فهي مكان له مغزاه التاريخي والحضاري في الوعي العربي.

والمأمل في الوصف التركيبي للاستعارة في خطاب البحتري، يدرك أن استعارة الأفعال لها الحظ الأوفر من باقي الاستعارات، حيث تكرر استخدامها اثنتا عشرة مرة من أصل اثنتين وعشرين استعارة وردت في القصيدة<sup>(1)</sup>، وهذه الاستعارات تُصنّف بحسب العلاقة الاستعارية بين الفعل والفاعل أو المكمل<sup>(2)</sup>، كما يدرك أيضاً اعتماد شوقي في خطابه على هذا النوع من الاستعارة حيث تكرر استخدامها في قصيدة شوقي في سبعة وعشرين بيتاً من أصل ثلاثة وأربعين استعارة وردت في القصيدة<sup>(3)</sup>.

---

(1) راجع، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1973م، المجلد الثاني، ص 1152. تكرر استخدام الاستعارة في هذه القصيدة في اثنين وعشرين بيتاً على النحو التالي (2/3/6/11/12/13/14/17/18/20/21/23/24/28/34/38/39/40/44/50/51/54). وتكرر استخدام الشاعر لاستعارات الأفعال في اثنا عشر بيتاً على النحو التالي (2/3/11/12/13/14/17/18/20/21/38/44).

(2) محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، فكر ونقد، المغرب، العدد (61).

(3) راجع، ديوان شوقي، توثيق وشرح وتعقيب أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د - ت)، الجزء الأول، ص 203. تكرر استخدام الاستعارة في القصيدة في ثلاثة وأربعين بيتاً على النحو التالي (1/4/5/6/13/17/2/



والبنية النحويّة لهذا النوع من الاستعارات تتألف من الفعل والفاعل، ويشير هذا النوع من الاستعارات إلى مهارة الشاعر في استعارة الفاعل الذي يمتلك القدرة على إتمام الفعل، فحين يقول البحري في البيت الثاني (زعزعي الدهر...) فالدهر - ها هنا - يمثل قوة فاعلة لها قدرتها الخاصة على إحداث فعل الزعزعة وهي فعل إنساني، فالشاعر استعار من الإنسان القدرة على الزعزعة، وأعطاهها للدهر لتعس الشاعر ونكسه، فالشاعر هنا مفعول به، والدهر، فاعل بما يحمل من معانٍ ودلالات تشير إلى القوة والأبدية، يمتلك القوة أكثر من الإنسان، وله الدور الأكبر في تحديد المعنى في البيت.

وكذا الأمر في قول شوقي (وسلا مصر...) يمكن البحث في الوظيفة السيميائية لهذه الاستعارة من خلال سلسلة من العمليات الفكرية التي تبحث في العلاقة بين دلالة السؤال بالمشئى وليس بالمفرد أو بالجمع، والربط بينها وبين صيغة (قفا نبك) الشعرية والنسقيّة والتاريخية الشكلية المعروفة، وبين معطيات علم السيمياء؛ لأنه من المهم لكي تؤدي الاستعارة وظيفتها في هذا السياق، أن تدخل في علاقة مع نسق من المبادئ المرتبط بهذه الصيغ اللغوية المعهودة في مقدمات الشعر العربي القديم، وأنا لن ندرك القيم المعرفية والجمالية للاستعارات، إلا عن طريق بحث العلامات والإشارات، التي تخرج بها من حدودها اللغوية والجمالية إلى آفاقها المعرفية والفلسفية الرحبة.. فمصر لا تتكلم، وبالتالي لن ترد على السؤال، لكن المقصود بالسؤال هنا هم أهل مصر، ويمكننا في هذا السياق الربط بين مصر المكان/

---

64 / 63 / 61 / 58 / 57 / 56 / 55 / 50 / 48 / 47 / 46 / 42 / 39 / 34 / 33 / 27 / 26 / 21 / 0  
 / 106 / 105 / 103 / 99 / 97 / 96 / 91 / 90 / 84 / 83 / 82 / 78 / 75 / 72 / 71 / 69 / 68 /  
 (109). وتكرر استخدام شوقي لاستعارات الأفعال في سبعة وعشرين بيتاً على  
 النحو التالي: (1 / 4 / 5 / 6 / 13 / 20 / 21 / 33 / 34 / 39 / 46 / 47 / 48 / 50 / 57 / 58 /  
 64 / 68 / 69 / 72 / 73 / 83 / 84 / 91 / 96 / 97 / 99 / 105 / 106).

أهل مصر، والطلل/ صاحبة الطلل في الشعر القديم، وكما يحن الشاعر القديم لرؤية محبوبته صاحبة الديار، فإن شوقي يحن هو الآخر إلى مصر وأهلها، والصيغة الإنشائية (هل سلا القلب عنها؟) تؤكد هذه الفكرة، والعلامة اللغوية (سلا) تحيل الفكر إلى أنساق لغوية لها دلالتها الخاصة في سياقاتها الخاصة، والعلامة الجغرافية أو المكانية (مصر) تحيل الفكر إلى أنساق ثقافية وتجعله يتجاوز الحدود الجغرافية الخاصة إلى الحدود الثقافية الواسعة. فالعلامة اللغوية/ الثقافية تصبح نسقاً دالاً قابلاً لاكتشاف وظائفه بعد البحث في علاقته الخاصة بشروط إنتاجه التي منحته معنى ومغزى.

ما يهمنا - منهجياً ونقدياً - في هذا السياق هو، البحث في حضور الاستعارة كعلامة في الخطاب الشعري لها خصوصيتها ضمن المفهوم الأوسع لهذا لنمط من الخطابات المتوازية أو المتعارضة، بمعنى آخر؛ إثبات الحضور النوعي للاستعارة كبنية سيميائية ومعرفية لها أثرها الواضح في شكل ومعنى الخطاب. إذاً سنركز على حضور البلاغة في الخطاب، وليس على حضور خطاب في خطاب، لن نبحث في موقع سينية البحتري من سينية شوقي، بل سنبحث في دور الأنظمة البلاغية - بمعناها المعرفي الجديد (الاستعارة كعلامة)، وبنائها الشكلي التقليدي (أركان الاستعارة البلاغية) - في توليد معانٍ نوعية وغير تقليدية للخطابات الأدبية، ودور الخطابات في تطوّر هذه الأنظمة.

## الاستعارة والوظيفة السيميائية

### لمفردات المكان:

نتناول المكان هنا بوصفه واقعة سيميائية؛ لا تتجسد في المحاكاة التقليدية للواقع، بل بوصفه حاملاً لدلالات ثقافية ولغوية مرجعية نسقية أحياناً، وتخيلية معرفية أحياناً أخرى، ومن ثم يمكن اعتباره عنصراً مهماً له قدرته الخاصة على تداعي الأفكار؛ ولذا فإن الوظيفة الشعرية للمكان، تعد في جوهرها معرفية جمالية إذا ما بحثنا في علاقتها بالعالم العام الذي أنتجها، والعالم الخاص بخيال الشاعر لذي نظمها، فالفن عموماً "ينتمي إلى النظام الاجتماعي، ويتسم بالتغير في علاقاته مع القطاعات الأخرى داخل البنية الاجتماعية، ويخضع إلى التطور الجدلي"<sup>(1)</sup>. في هذا السياق يمثل الركن الأساسي في بنية الاستعارة "المستعار له" حيث يستعير له الشاعر خصيصة ليست له وإنما من كائن آخر لإضفاء قيمة جمالية ومعرفية جديدة عليه.

وإذا ما نظرنا من هذا المنطلق إلى الخطابين مجال البحث الراهنة، لاحظنا قلة اعتماد البحري على استعارات الأماكن، فتكرر هذا النوع مرتين فقط<sup>(2)</sup>، وفي المقابل وجدنا هذا النوع يتكرر إحدى عشرة مرة في خطاب شوقي<sup>(3)</sup>، مما يثير الجدل حول علاقة خطابات المعارضات بأصولها المرجعية، هل هي علاقة شكلية نسقية، أم جوهرية لها خصوصيتها، وأحيل القارئ إلى بحث مهم حول هذا الموضوع بعنوان (سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي) لياروسلاف

(1) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى 1426هـ/2005م، ص 134.

(2) راجع، ديوان البحري، البيتان (6، 17).

(3) راجع، ديوان شوقي، الأبيات (2، 21، 25، 48، 50، 55، 56، 57، 58، 99، 103).

ستيكييفيتش<sup>(1)</sup>، حاول فيها إثبات الحضور الموضوعي للقصيدة إزاء التراث الشكلي للشعر العربي، وانتهى البحث إلى أن قصيدة شوقي لا تعدّ تقليداً ناسخاً لسينية البحتري عن إيوان كسرى، بل هي لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكلي التقليدي، كما أثبتت البحث في شقه التحليلي، أن موقف شوقي إزاء مرآة المعطيات الشكلية النموذجية كان مخالفاً للبحتري.

يقول البحتري:

6 - وَاشْتَرَّائِي الْعِرَاقَ خُطَّةً غُبْنٍ      بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بَيْعَةً وَكُسٍ

الاستعارة في هذا البيت؛ ترشيحية، وهذا النوع من الاستعارات "يُقرن بما يلائم المستعار منه"<sup>(2)</sup>، وهي تختلف عن الاستعارة المجردة، وهي "التي تقرن بما يلائم المستعار له"<sup>(3)</sup>. والبنية التركيبية للاستعارة في الشطر الأول، تتألف من ثلاثة أركان: المستعار له، وهو العلامة/ المكان (العراق) في تجارة البيع والشام في الشراء، المستعار منه وهو السلعة، المستعار وهو البيع أو الاستبدال. فالمكان/العلامة يتحول إلى سلعة من خلال عملية تجارية خاسرة في الشراء/العراق، أو البيع/ الشام، وخسارته في الشراء (خُطَّةً غُبْنٍ) تمثلت في الخداع، وخسارته في البيع (بيعة وكُسٍ) تمثلت في التخلي عن المكان الذي يقيم فيه، وهذه الاستعارة تشبه الاستعارة في الآية الكريمة ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ...﴾ [سورة البقرة، الآية 175].

(1) راجع، ياروسلاف استيكييفيتش، سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م/ مارس 1987م، ص 12-29.

(2) راجع، عبد المتعال الصعيدي، بُغية الإيضاح، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الرابعة، (د - ت)، ص 141.

(3) السابق، ص 140.

والاستعارة في بيت البحتري تمثل علامة على أن المكان أصبح غير صالح للإقامة، وأن الشاعر تورّط في عمليتي الرحيل (بيعي الشام)، والإقامة (اشترائي العراق) مع المكان، فالشاعر خسر عندما قرر الرحيل (البيع)، وخسر أيضاً عندما قرر الإقامة (الشراء) في بلاد العراق، والاستعارة - في هذا السياق - تتأسس على فكرة الاستبدال، وهذا النوع من الاستعارات له قدرته الخاصة بعمل قفزات داخل مجال توليد الدلالة، حيث تجعل عملية التأويل الاستعاري على المستوى السيميائي ممتدة ومتشعبة. وهذه الممارسات الحياتية وطريقة تعبير الشاعر عنها، شبيهة بممارسات الشعراء الجاهليين في مقدمات قصائدهم؛ لكنها في قصيدة البحتري تمثل خطوة انتقالية في النظر إلى المكان، فالشاعر الجاهلي غالباً ما كان يستسلم لأفكاره السوداوية من فقدان الأمل في العثور على المحبوبة/ المرأة، فيطوي الصحراء شرقاً وغرباً حزناً على فراقها، أما البحتري؛ فنراه مستسلماً للأفكار نفسها من فقدان الأمل في الحصول على المحبوب، وهو الوطن؛ ولكن البحتري يبحث عن الوطن البديل من خلال عملية تجارية خاسرة في طرفيها (البيع/ الشراء). ونظرة البحتري للمكان/ الوطن تحيل على تشكيل مسبق، بواسطته يتحول الوطن إلى سراب ممتد، ذلك أن العالم الذي يعيش فيه لن يمكنه من بلوغ وطنه المنشود، ومن ثم يمكننا القول بأن المكان في خطاب البحتري يمثل عنصراً مهماً لتداعي الأفكار، ويؤكد هذا قوله:

17 - وَمَسَاعٍ، لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مِنِّي لَمْ تُطِقْهَا مَسْعَاةُ "عَنْسٍ" وَ"عَبْسٍ"

المستعار له في هذا البيت هو المكان، (اليمن/ قبيلة عَنْس القحطانية)، (نجد/ قبيلة عَبْس العدنانية)، المستعار منه: الإنسان، المستعار: ممارسة السعي الدءوب والبحث. فالمكان/ العلامة يتحول في هذا البيت إلى إنسان له قدرته الخاصة في البحث والبحث، وما يزيد في قوة الاستعارة هنا هو أن كلمتي (عنس، عبس) لهما معنيان ثقافيان

مختلفان، يتجاوز المعنى اللغوي العام، فالمعنى الثقافي لهاتين القيلتين  
يشير معانٍ ترتبط بالبطولة والسعي والبحث عن الحرية، فكلمة (عبس)  
مثلاً تبدو عنصراً افتراضياً لمجموعة من معاني البطولة والتحدّي،  
والسعي إلى التحرر من العبودية وإثبات الذات؛ لانتساب عنترة الفارس  
إليها، والشاعر يربط بين مسعاه في الحصول على الوطن، ومسعى  
عنترة في الحصول على حريته والتحرر من قيود العبودية، ولكن هذه  
الكلمات/العلامات إذا نظرنا إليها بوصفها أماكن جغرافية، فإن معناها  
سيتوقف عند حدودها الجغرافية داخل شبه الجزيرة العربية، وهنا يبرز  
التعارض في المعنى بين المكان/العلامة بوصفها نظاماً لغوياً مجرداً "لا  
يمكن لعلامات القاموس، من حيث هي مرادفات مقننة أن تطفو على  
السطح إلا في حالة تصلّب المعنى وموته"<sup>(1)</sup>. والمكان/العلامة بوصفها  
عنصراً ثقافياً مهماً لتداعي الأفكار، وهكذا يتعيّن علينا أن تبقى العلامة  
الدالة على المكان - في مثل هذه السياقات - افتراضية باعتبارها كياناً  
ثقافياً يشير معانٍ لا نهائية من التعبيرات الإثباتية والنافية، الاستفهامية  
والتقريرية.. لأنها تحيل على أفكار تتعلق بإيديولوجية المكان في الثقافة  
التي ينتمي إليها الشاعر، وتكشف الاستعارة - بوصفها علامة - على  
الوظائف السيميائية لهذه الأماكن ذات البعد الثقافي والإيديولوجي، فـ  
(عنس، وعبس) قبيلتان موجودتان من قبل - ثقافياً وتاريخياً - لتفعيل  
وظائف دلالية لها أبعادها الثقافية والمعرفية في الذاكرة العربية، فلو لم  
تكن مثل هذه العلامات موجودة قبل الخطاب، ما كان للاستعارة أن  
تكون أكثر من مجرد معنى حرفي لغوي لا يختلف كثيراً عن معناها  
داخل القاموس أو المعجم. ولكن هذا النوع من الاستعارات الدالة على  
المكان، يعيد بناء وظائف سيميائية سابقة على الخطابات، وسنوضح

(1) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة،  
بيروت، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2005م، ص 66.



هذه الفكرة عند تحليلنا لاستعارات الخطاب المعارض لشوقي.  
وإذا ما انتقلنا إلى شوقي لمناقشة علاقة الاستعارة بالعلامة/المكان  
في قصيدته، يقول شوقي:

4- وَسَلَا مِصْرَ هَلْ سَلَا الْقَلْبُ عَنْهَا

أَوْ أَسَا جُرْحُهُ الزَّمَانُ الْمُؤَسِّي

البنية التركيبية للاستعارة تتألف في هذا البيت من: مستعار له وهو  
المكان/العلامة (مصر)، مستعار منه وهو الإنسان، المستعار وهو صفة  
الكلام.

المكان/العلامة، يتحوّل هنا إلى إنسان يتكلّم من خلال عملية  
حواريّة، تركز على السؤال الذي يحمل في ظاهرة الاستفهام، ويحمل  
في دلالاته الإجابة بالإثبات، ونلمح حرص الشاعر على تحضّر المكان  
على طريقته الخاصة، لا ليحجّله صالحاً للإقامة فحسب، بل ويجعله  
مؤهلاً لإقامة الحوار، والفعل "سلا" من الناحية اللغوية، يمكن النظر  
إليه بوصفه علامة على للفعل "قفا" عند الشعراء الجاهليين، والفرق  
بينهما أن شوقي يسأل المكان، أما الشاعر القديم فكان يقف على  
المكان، وهنا يتحول وعي شوقي بالمكان من حلم أسطوري عند الشعر  
القديم، إلى وعي مركب بالمكان/الوطن بمعناه الروحي وليس بمعناه  
الجغرافي، ومن ثم يربط شوقي بين المكان والقلب في علاقة دلالية  
لغوية تراتبيّة، والنتيجة هي أن الزمان بقدرته الفائقة على النسيان لن  
يشفي جرح هذا المكان عند الشاعر.

فالانتقال بالمكان من فلسفة المتاجرة عند البحري، إلى فلسفة  
الحوار عند شوقي بواسطة الاستعارات، يفتح أفقاً جديداً في التفكير  
بالاستعانة بعلم العلامات (السيمياء)، كما أن الانتقال بالمكان من الفكر  
النفعي (البيع والشراء) عند البحري والشعراء القدماء لكونه يرتبط

بالمحبة، إلى فكرة الانتماء عند شوقي، لم يتم بقرار اعتباطي، أو حتى إرادي، وإنما هو تجربة تفكير طويلة استغرقت زمناً تاريخياً تعادل الفترة الزمنية التي تفصل بين هذه الخطابات، فالمكان ليس له معنى خاص في كل السياقات، وإنما يكتسب معناه الخاص من النظرة الفلسفية أو الإيديولوجية للشاعر نفسه لهذا المكان، وعلى هذا لا يمكن النظر إليه بوصفه جزءاً من الطبيعة الجغرافية تكوّن معناه من مجموعة العلامات فحسب، بل بوصفه موضوعاً تتناوله الذات الشاعرة وفق إرادتها وطلبها للمعنى، والتحليل السيميائي، يبحث في نظام العلاقات بين الكلمة والعالم وذات الشاعر التي تقرأ هذا العالم من حيث هو علامات تشكّلها وترسلها الذات/الشاعر، وهذه العلاقات ستكون متحركة ومتغيرة بحكم صيرورة المكان ذاته، متجددة ومتصارعة بفعل استعارات الشاعر التي تمنح المكان قيمته الحقيقية دخل سياق الخطاب.

ومن الملاحظات الجديرة بالتسجيل هنا أن شوقي في هذا الخطاب تعامل مع مصر/المكان كما كان الشاعر الكلاسيكي يتعامل في خطابه مع المحبوبة، فبعد أن فرغ شوقي من سؤال المحبوبة/مصر، نجده يطالعنا بمجموعة من الأوصاف لمصر قبل أن ينتقل إلى وصف بلاد الأندلس، وكأنه يودّعها ليذهب إلى محبوبة أخرى/بلاد الأندلس، كما كان ينتقل أمرؤ القيس بين معشوقاته أم الحويرث، وأم الرباب، وعنيزة.. ليتناسى همومه وآلامه، وكذا الحال عند شوقي ينتقل من وصف إلى وصف ليتناسى هموم المنفى وآلامه النفسية، يقول شوقي:

21 - قَدْهَا النِيلُ فَاسْتَحْتُ فَتَوَارَتْ

مِنْهُ بِالْجِسْرِ بَيْنَ عُرِّيٍّ وَلُبْسٍ

25 - وَأَرَى الْجِيزَةَ الْحَزِينَةَ تُكَلِّي

لَمْ تُفِقْ بَعْدُ مِنْ مَنَاحَةِ رُمُوسِي

القيمة الإستيمولوجية للاستعارة في البيتين السابقين، تحيلنا على ممارسات اجتماعية وثقافية تتمثل في ثقافة الاستحياء والتواري مع الرغبة في الظهور معاً في البيت/ 21، وثقافة الشكالي المتمثلة في الندب والنواح بعد فقدان المحبوب في البيت/ 25. ويمكننا إدراج العلامة المكانية/ مصر (المستعار له) في البيت/ 21، والجيزة في البيت/ 25 ضمن العلامات القائمة على ارتباط اعتباطي تؤسس علاقتها مع الأطراف الأخرى في الغالب على عرف أو على أفكار راسخة في الثقافة، ويتطلب هذا النوع من العلامات "قدراً غير قليل من الإحاطة بالمواضيعات الاجتماعية والثقافية التي تمّ ميلاد العلامة فيها... لأنها تقوم على أساس الأطر أو الخطاطات الذهنية التي تسمح بإجراء عمليات تحويل معقدة لتمثل العلامات وفهمها وبناء أنساق سيميائية متعددة وفق الأنموذج السائد في الفكر والاجتماع والثقافة؛ حيث يصبح هذا الأنموذج قابلاً للتكرار، وحينئذ تكون العلامة قابلة للتمثيل"<sup>(1)</sup>. فثقافة المحبوبة التي تعشق محبوبها تقوم على الاستحياء منه، والتواري عنه بهدف جذبه إليها والتواصل معها، أما ثقافة الشكالي فتقوم على الندب والنواح على المفقود بعد التأكد من فراقه. فالاستحياء، والنواح/ المستعار ممثلان لطبيعة الثقافة العربية، الأولى دليل على الرغبة في التواصل، والثانية دليل على فقدان الأمل، وهذا النوع من الاستعارات هو ما يُعرف بالاستعارات الجديدة؛ لأن شوقي انتقل بنا من جوهر سيميائي متعارف عليه (سلوك المحب مع من تحب)، (سلوك المرأة عندما تفقد عزيزاً لديها) إلى جوهر سيميائي مختلف، وأشير هنا إلى فكرة الوطن وتقمصه دور المحبوبة تارة، ودور الشكلى تارة أخرى، وهذا السياق

(1) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة: مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم، بيروت؛ منشورات الاختلاف، الجزائر؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 1426هـ/ 2005م، ص 107.

الجمالي للاستعارة يجعلنا نراها بطريقة جديدة؛ لأن الشاعر تصرّف في قدر كبير من الإحالات والارتباطات (إحالة ثقافة الإنسان/المحبة إلى ثقافة المكان/مصر، وارتباط الإنسان بالوطن/المحبوب ونواحه عليه بعد فقدانه) بما يجيز دائماً تأويلاً جديداً للاستعارة، وهي التي لا تعمل بصورة منفردة، بل تتفاعل دائماً مع جانب ما جديد للخطاب، يدخل المكان في إطار علاقة ثقافية إنسانية، ويؤكد بعض المعاصرين أهمية السياقات ذات الوظيفة الجمالية فيقول: "من خصوصيات السياقات ذات الوظيفة الجمالية أن تنتج متعلقات موضوعية لها وظيفة استعارية مفتوحة جداً إذ تجعلنا ندرك أنه تقام علاقات تشابه وتمائل من دون أن تكون تلك العلاقات قابلة للتوضيح"<sup>(1)</sup>.

إن هذا النوع من الاستعارات يتأسس على فكرة المماثلة، وليس على فكرة الاستبدال، كما هو الحال عند البحري عندما استبدل العراق بالشام)، حيث تماثل الاستعارة بين سلوك وممارسات المحبة وسلوك وممارسات الوطن، فالوطن/مصر يقوم مقام المحبة في الشعر، ولكل طرف خصائصه المميزة له (الوطن/المكان - المحبة/الإنسان) وعلاقة التماثل - ها هنا - لم تحمّل المستعار له خصائص المستعار منه فحسب، بل أظهرت خاصيات - يمكن إدراكها على المستوى التأويلي - لا يبدو أن الطرف الأول/المحبة كان يحتويها. وهنا تبدو فاعلية هذه النظرة إلى خصوصية العلاقات بين أطراف الاستعارات؛ لأنها تركز على بحث الصيغ المختلفة التي تربط بين التعبير اللغوي وعمقه الإبتيمولوجي في الثقافة العامة، كما تبرز أيضاً أهمية العلاقات الإبتيمولوجية بين أطراف الاستعارة، والتي كانت تنظر إليها البلاغة القديمة بطريقة شكلية بحتة.

48 - وَعَظَ الْبُحْتُريَّ إِيوَانُ كِسْرى

وَشَفَتْنِي الْقُصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ

(1) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ص 310.

## 50 - أَنْظِمُ الشَّرْقَ فِي الْجَزِيرَةِ بِالْغَرِّ

بِ وَأَطْوِي الْبِلَادَ حَزْناً لِدَهْسِ

الاستعارة في هذين البيتين والأبيات (55/56/57/58) تدخل ضمن الجزء الخاص برحلة الشاعر لبلاد الأندلس في الخطاب، ويمكننا الاكتفاء بتحليل الاستعارتين في البيتين السابقين لإيضاح نوع وطبيعة الاستعارات في هذا الجزء من الخطاب. يبدو شوقي في هذا الجزء مرتبطاً ارتباطاً شكلياً بنسق القصيدة العربية القديمة، فبعد أن يفرغ الشاعر القديم من النسيب، يركب ناقته أو فرسه قاطعاً دروب الصحراء لبلوغ موطن القبيلة، وشوقي يبدو مرتبطاً بهذا النسق الشكلي في الخطاب، والفرق بين شوقي والشاعر القديم أن شوقي يصف لنا قصور الأندلس، في مقابل وصف الطبيعة البدوية عند الشاعر القديم. وإذا ما تأملنا تركيب الاستعارة في البيتين، وجدنا أن المستعار له في البيت/48 هو قصور الأندلس حيث أصبح لديها القدرة على شفاء غربة الشاعر بجمالها وآثارها الخلابة، والمستعار له في البيت/50 هو البلاد إشارة إلى (شبه الجزيرة العربية) حيث لم تعد بلاد المشرق مقرّ أحلامه وطموحاته، حيث تبدلت ببلاد الأندلس. وإذا ما تمثلنا المثلث السيميائي للاستعارة في البيت/48، وجدناه يتألف من: الدال/القصور (المستعار له)، المدلول/الشفاء (المستعار)، أما المرجع فيتحدد هنا في الشطر الأول (البحتري كأنموذج يقتدي به شوقي، إيوان كسرى كمرجع جمالي أعجب به البحتري واستولى على عقله وأخذ قلبه)، والعلاقة - ها هنا - تتراوح بين المقتضيات الجمالية والفكرية عند شوقي، والضرورات الشعرية داخل الخطاب، فهي - العلاقة - تحيل على مرجع شعري، فكما كان إيوان كسرى واعظاً للبحتري، فإن قصور الأندلس شافية لشوقي، والمرجع هنا يؤدي دور المفسّر لمعنى الاستعارة عند شوقي، ونشاط العلامة هنا مرهون بمعنى المرجع المحدّد في الشطر

الأول من البيت، وربما عمد شوقي إلى ذلك بهدف التواصل السيميائي مع المرجع، وتحديد منزلة المستعار له (بلاد الأندلس) في العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع. إن المرجع هو الذي يمنح الحياة للعلامة في هذا السياق، وعليه فإن منزلة العلامة هنا تتوقف على الشروط التداولية لهذا المرجع، والبُعد التداولي لهذه العلامة يفتحها حقاً على معارف أخرى؛ ولكن شوقي الملتزم نسقياً وشكلياً بخطاب البحري، حكم المعنى بنسق القراءة النسقية المفتوحة على مرجع محدد، وحدّ من أفق القارئ؛ لأن العلامة - ها هنا - حافظت على المشابهة مع مرجعها. والاستعارة في البيت/ 50 تؤكد تشابه حال شوقي المأسوي مع حال البحري وحيرته في الوصول إلى موطن يأويه وينتمي إليه، كما تنطوي على معنى الهروب من الواقع المأسوي الذي يعيشه، كما كان يفعل الشاعر القديم بعد إخفاقه في العثور على المحبوبة.

## الاستعارة والوظيفة السيميائية

### لمفردات الزمن:

نتناول مفردات الزمن هنا بوصفها عنصراً أساسياً في شبكة العلاقات اللغوية التي تفتح الزمن على الأزمنة المتحركة في الثقافة، والتطورات المعرفية التي تطرأ على الزمن في الخطابين المرجعي والمعارض، على افتراض أنه إذا كان الخطاب المرجعي يمتلك القدرة على المعالجة المعرفية والثقافية للزمن؛ فإن الخطاب المعارض يشتمل على تأسيس معرفي يركز على معانٍ مخترنة لعناصر إيديولوجية سابقة، وعناصر معرفية جديدة. ويكاد ينحصر المستعار له في هذا النوع من الاستعارات في قصيدة البحري في ألفاظ ثلاثة مفردات، هي: الدهر<sup>(1)</sup>،

(1) راجع، سينية البحري، الأبيات 2/ 18/ 39.



الليالي<sup>(1)</sup>، الأيام<sup>(2)</sup>.

يقول البحتري:

2- وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ

الْتِمَاساً مِنْهُ لِتَعْسِي وَنَكْسِي

18- نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الْجِدَّةِ

حَتَّى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ

39- فَهُوَ يُبْدِي تَجَلِّداً وَعَلَيْهِ

كَلْكُلٌ مِنْ كَلَاكِ الدَّهْرِ مُرْسِي

مفردة الدهر في الأبيات الثلاثة علامة تحيلنا على معنى القوة، والقوة هنا تنطوي على معنى سلبي؛ لأن الدهر بقوته يحول دون تحقيق هدف الشاعر، فهو علامة على التعس والنكس في البيت/2، وعلامة على التراجع، وقدرته على تبدل حال الشاعر إلى الأسوأ في البيت/18، وعلامة على العبء الثقيل في البيت/39، والإحالة "تعبّر عن الحركة التي تتعالى بها اللغة على ذاتها... تربط الإحالة اللغة بالعالم... والإحالة إلى الخارج هي ما تقوم به الجملة في مقام معين واستناداً على استعمال معين"<sup>(3)</sup>. وعملنا سوف يدور حول العلاقة بين الدهر، والشاعر، ولماذا حرص الشاعر على هذا النوع من الاستعارات للدهر حتى بدا لنا كقوة سلبية تحول دون تحقيق هدف الشاعر، فالدهر يتميز بصفة واضحة وهي الدوام والاستمرارية، على عكس الأيام والليالي مثلاً وهنا تبدو أهمية الإحالات، فالبحتري يعمد في إشارة اللغوية (الدهر) إلى ما هو خارج

(1) السابق، راجع البيت الثالث.

(2) السابق، راجع البيتين 20، 38.

(3) بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2003م، ص 49، 50.

اللغة (القوة بمعناها السلبي) أي القوة التي يمتلكها هذا الشيء الآخر، ويفتقدها الشاعر نفسه؛ لأنه إذا كانت لدينا تجربة نريد نقلها إلى اللغة؛ "فإن اللغة لا تتجه نحو معنى مثالي، بل تحيل كذلك إلى ما يوجد في الخارج... فلو لم تكن اللغة تحيل بعمق إلى الخارج، فهل ستكون ذات معنى؟ كيف يمكننا أن نعرف أن العلامة تمثل شيئاً ما، إذا لم تكتسب توجهها نحو الشيء الذي تمثله من استعمالها في الخطاب"<sup>(1)</sup>. وهذا يجعلنا نتساءل: هل ينبغي مراجعة ما نعرفه عن الدهر؟ وهل يقف الدهر حقاً حائلاً بين الإنسان وطموحاته وأحلامه؟ متى يحل الإنسان لغز الدهر؟ لماذا حرص الشاعر في هذا السياق بالتحديد على إبراز قوة الدهر السلبية وليس الإيجابية؟ الإجابة عن هذه التساؤلات غير موجودة في الأبيات، ولكن الاستعارة تحيل عليها؛ لأن الاستعارة تفتح الفكر لاستيعاب كافة الإجابات، والاحتمالات، والإحالات. ويتجلى أهمية الدور السيميائي لهذا النوع من الاستعارات في بحث الصيغ المختلفة التي تربط التعبير اللغوي بالمعنى داخل سياق الخطاب من خلال إحالته إلى العالم الخارجي، أي إلى القوة الإستمولوجية لهذه العلامات الاستدلالية.

3 - بُلَغُ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي  
طَفَفَتْهَا الْيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ

20 - لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي  
جَعَلَتْ فِيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عُرْسِ

38 - عَكَّسَتْ حَظُّهُ اللَّيَالِي وَبَاتَ  
الْمُشْتَرَى فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبِ نَحْسِ

يصوغ البحتري في الأبيات الثلاثة علامات سيميائية للظواهر الطبيعية (الأيام/الليالي)، باعتبارها أنظمة طبيعية للحياة تحيل على عناصر خارج الخطاب تتعلق بفلسفة الإنسان في نظريته لطبيعة هذه

(1) السابق، ص 51، 52.

العلامات، فليل العاشق على سبيل المثال يختلف عن ليل المريض، وعن ليل السجين، فلعبة الإحالات التي يجيدها البحري في هذا السياق (الأيام التي تنقص الأشياء وتبخسها حقها البيت/3، الليالي وقدرتها على تحويل العرس إلى مأتم البيت/20، وقدرتها على تحويل كوكب المشتري كوكب السعد إلى كوكب نحس البيت/39 يسهم في خلق معانٍ مختلفة لهذه الظواهر.

إن الوظائف السيميائية لمفردتي (الأيام، والليالي) في الأبيات، تمنح هاتين المفردتين معنى مغايراً لم تمنحه لهما اللغة فـ (طففتها الأيام) تعبير استعاري؛ لأن الأيام تحتوي على بُعد زمني، في حين أن التطفيف: أي النقص في الوزن والتقدير، يحتوي على بُعد بشري، واحتواء المعنيين معاً في هذا السياق، يحيل على الانتقال من (أ) إلى (ب)، فالعنصر الزمني استعار قدرة العنصر البشري بهدف إعارة القدرة البشرية إلى العناصر الزمنية، فالكائن غير البشري/الزمن، أصبح له قدرة البشر بفعل الاستعارة، وكذا الأمر بالنسبة للاستعارة الموجودة في البيت/20 (الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس)، وفي البيت/38 (عكست حظه الليالي) حيث تنتقل القدرات البشرية إلى عناصر الزمن/الليالي، ويبدو أن استعارات الزمان هنا انبثقت عن صدمة إدراكية للبحري بالواقع، أي من نمط علاقة البحري بالعالم الذي يحيط به، فهذا النوع من الاستعارات ناتج عن تجربة داخلية للبحري استقى منها تصوّراً خاصاً في إدراكه للعالم "إن الاستعارة، بمجرد ما تؤول، فإنها تفرض علينا النظر إلى العالم بطريقة جديدة، ولكن من أجل تأويلها علينا أن نتساءل كيف؟ وليس لماذا؟ ترينا العالم بهذه الطريقة الجديدة"<sup>(1)</sup>. فمفردة الليالي،

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2000م،

من خلال اكتسابها - عن طريق الاستعارة - بعض القدرات البشرية تنتج معانٍ تشير إلى تبدل عالم البحري من الأحسن إلى الأسوأ، فالبحتري يماثل بين النظرة القاتمة/ التشاؤمية للواقع بنظرة سيميائية، حيث لا يهدف إلى تسمية عالم معروف من قبل، لكنه يسعى إلى إنتاج شروط معرفته نفسها؛ لأن الاستعارة ليست تغليفاً لغوياً وجمالياً لفكرة بعينها، بل هي عنصر الفكرة الأساس؛ لأنها تمتلك القدرة على نقل خصائص (أ) إلى (ب) والعلامة في (ب) تحيل على المعنى في (أ) يقول شوقي:

33- لَعِبَ الدَّهْرُ فِي ثَرَاهُ صَبِيًّا  
وَاللَّيَالِي كَوَاعِباً غَيْرَ عُنُسٍ

71- فَتَرَةُ الدَّهْرِ قَدْ كَسَتْ سَطْرِيهَا  
مَا اكْتَسَى الْهُدْبُ مِنْ فُتُورٍ وَنَعْسٍ

72- وَيُحِجُّهَا كَمْ تَزَيَّنْتَ لِعَلِيمٍ  
وَاحِدِ الدَّهْرِ وَاسْتَعَدَّتْ لِحَمْسٍ

الدهر في الأبيات الثلاثة علامة تحيلنا على معانٍ جدلية بين التقليد والثورة، أو الخطاب والمرجع، فبطريقة ما يتغذى الخطاب المعارض من مرجعه، ولكن ما نكتشفه من تجربة الخطاب المعارض يمكن أن يغيّر الخطاب المعارض حقائق ثابتة وراسخة في الثقافة العامة بين الخطابين، فالخطاب المعارض يستخدم علامات تدل على رموز قديمة مسنداً إليها معنى جديداً، أو علامات جديدة مليئة بمعانٍ تقليدية قديمة كما سوف نرى.

فالدهر في الأبيات الثلاثة علامة تكسب الطبيعة (أبو الهول ورمال الصحراء في البيت/ 33، والجامع الأموي في البيتين/ 71، 72 بُعداً زمنياً، وتشير هذه العلامة إلى التجاذب بين التجديد الثوري أو

الإحياء - حسب ما شائع ومعروف - واحترام السنن والتقاليد الشعرية لأنموذج القصيدة العربية الكلاسيكية، ممثلة في تجربة شوقي المرتبطة بتجربة البحري، وهي تجربة يمكن وصفها بـ "المتجاوزة" إذا جاز التعبير؛ لأن الرؤى دائمة خطاب شوقي تبدو - شكلياً - مصنوعة من المرجع/ خطاب البحري، وتجسّد في بنيتها الشكلية تجربة المرجع، ولذا فهي تشعر القارئ دائماً بما هو مرجعي وتقليدي، ولذا عمد شوقي إلى تجاوز المرجع بإنشاء الرموز وترجمتها إلى علامات أثبتت قدرتها على استيعابها للرمز بأن حوّلت العنصر الحيوي في الاستعارة (الدهر) من قوة تحول دون تحقيق البحري هدفه في الخطاب المرجع، إلى علامة تضيف على الطبيعة تحضراً/ أبو الهول، وتضيف على الأثر الإسلامي تعظيماً وتقديساً/ الجامع الأموي (فترة الدهر قد كست سطورها: أي صفوها)، (ويحها كم... أي كم تزينت لعالم وإقامة الصلوات الخمس).

إن مصطلح "الدهر" هو رمز طبيعي للزمن، تحوّل في خطاب البحري إلى علامة على القوة السلبية، وتحوّل في خطاب شوقي بحساسية سيميائية شديدة إلى عنصر يضيف على الطبيعة تحضراً، وعلى الأثر الإسلامي فخامة وتقديساً؛ لأن المعنى لا يكمن في قيمة الرمز فحسب، بل فيما تحيل عليه العلامة؛ لأنه من المؤكد أن معنى الدهر في الأبيات الثلاثة ليس سلسلة من الإشكاليات الزمانية حول تاريخ ما، أو مكان ما، بل سلسلة لا يمكن التحكّم فيها من التدايعات الذهنية والعقلية والدينية، يسقطها كل عالم بقيمة أبي الهول والجامع الأموي الثقافية والدينية. بعبارة أخرى؛ فإن العلامة اللغوية داخل سياقها، هي التي تنظم هذه التدايعات وتؤطرها؛ "لأن ما يفتح مجالات الفضاء الشعري، هو قدرة الدلالات على تحريك فضاءات أزمئتنا الخاصة، وخلق تكوين جديد لعلاقاتها، بما يحرض عناصر التنبيه في الذاكرة

والمخيل الفرديين والاجتماعيين، لخلق حالة من الانعطافات الحادة في الانتقال والتراكم والانعكاس والتجاوز والتغيير والانفتاح على منظومة الرغبات والآثار المتحركة برؤيتها الجمالية. إن البعد الجمالي للزمان الشعري يرتبط بالتراكيمات التي تخلقها الدلالات وتراكيبها المعقدة والمتحركة على مستوى سطح من الدوال، بخلق حيثيات ترتبط بحراك المكونات القبلية والنتاج البعدي، نتيجة الاشتباك الحاصل بين زمن التلقي وزمن الخيال. وهنا تؤدي علاقات التناقض بين المستويات التركيبية، واللفظية والمعنوية، دوراً بارزاً في زحزحة وخلخلة الأزمنة المسطحة، أو الخطية للدوال، باتجاه إعطائها بعدها الحجمي، أو الفراغي في الفضاء الشعري"<sup>(1)</sup>. وعلى هذا يمكن القول: إن مفردات استعارات الزمن في خطاب شوقي هي قراءة جديدة لاستعارات المرجع من منظور علاماتي، حيث تشير هذه العلامات إلى مسار الوعي الإنساني باعتباره واجباً، وتكراراً مستمراً وخلقاً لحفريات ومرجعياته، دون أن تؤكد هذه العلامات أو غيرها المعاني النهائية للخطابات، أو الحقائق المطلقة لمعانيها.

5- كَلَّمَا مَرَّتِ اللَّيَالِي عَلَيْهِ

رَقَّ وَالْعَهْدُ فِي اللَّيَالِي تُقْسِي

39- فَلَكُ يَكْشِفُ الشَّمْسَ نَهَاراً

وَيَسُومُ الْبُدُورَ لَيْلَةً وَكُسِ

42- وَلَيَالٍ مِنْ كُلِّ ذَاتِ سِوَايَ

لَطَمَتْ كُلَّ رَبِّ رُومٍ وَفُرسٍ

(1) جمال الدين الخضّور، قمصان الزمن: فضاءات حراك الزمن في الخطاب الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا 2000م، ص 55، 56.



من المعروف أن الاستعارات لا تؤوّل حرفياً، كما أنها لا تقول الصدق أبداً، ولو فهمنا الاستعارات فهماً حرفياً لتوقفت الخطابات، وانحصرت المعاني عند حدود ما هو متعارف عليه في القواميس والمعاجم والتراجم، لذا ينبغي علينا تأويل الاستعارة بوصفها صيرورة، لا بوصفها محاكاة تحمل في طياتها حجة التطابق بين الإنسان والعالم من خلال المحاكاة التقليديّة، فهي تدخل الخطاب لتجعله مختلفاً، والشاعر المتميّز، يعمد إلى حشد خطابه بمجموعة من العلامات المستعارة معيداً إنتاج دالاتها بما يخرجها من تناصّ الآخرين، حتى يضيف على خطابه نوعاً من الخصوصية "إذا كانت لغة الشعر تمتاز بالاستعارة، فبالاستعارة يستعير الشاعر وجوهاً أخرى له، الوجه الذي كان، أو الوجه الذي كان يمكن أن يكونه، أو الوجه الذي قد يكونه. وإذا كانت اللعبة المجازية هي خصيصة الشعر، فبالمجاز يجتاز الإنسان العوالم ويقرب بين الأشياء، وذلك حيث تصير الكلمات رموزاً تحيل من شيء إلى شيء، وترتحل بنا من عالم إلى عالم آخر"<sup>(1)</sup>.

إن النظر إلى الاستعارة بوصفها محاكاة، سوف يخضع الناقد إلى جملة من المسلّمات المعروفة مسبقاً، تُحدّد من الفكر وتُخضعه لضغوطات التكرار المعرفي بمعناه التقليدي، ومن ثم يدخل الناقد في اللعبة اللغوية التي يجيدها الجميع. ولكن تناول الاستعارة من خلال وظيفة سيميائية جديدة لا تنتمي لأي نسق خطابي مسبق، يجعلها تثبت نفسها كتراكمات من الإدراكات، والانفعالات، والإحالات، لصياغة وضع جديد محايث لذات معينة، ولوعي معين، يُسهم في ابتكار نماذج جديدة لوظائف معرفية جديدة للاستعارة.

والاستعارة في البيت/ 5 (كلما مرّت عليه الليالي) لا تحيل على

---

(1) علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة 2000م، ص 18.

نظام من الرموز أسس معناه بعض الشعراء؛ لأنها تقع هنا خارج النظام اللغوي أو حتى المرجعي، أي أنها لا تكوّن نظاماً مع ليل البحري في سينته، أو حتى ليل امرئ القيس، أو الشعراء القدماء؛ لأنها تكوّن نظاماً مع أحداث الخطاب، ولذا فإنها لا تسمح هنا بسلسلة من التأويلات غير قابلة للتحكم فيها؛ لأنها محكومة بالفعل من الخطاب. فالليالي هنا رفيقة الشاعر في محنته، ومرورها وتعاقبها يعطيه الأمل في العودة إلى الوطن مرة أخرى، فالليل في هذا البيت عنصر يقوم بوظيفة علامائية تذكر الشاعر بوطنه (كلما مرت الليالي عليه رق...) كما يذكر العاشق بمعشوقه، "إن محاولة تطبيق منهج شكلي على الاستعارة لفهم قيم الحقيقة، لا يلقي أي ضوء على ميكانيزماتها السيميائية"<sup>(1)</sup> فمفردة (الليل) هنا علامة لغوية تحيل على معنى الغياب، لما تحمله من دلالات في هذا السياق، والغائب هنا هو الوطن؛ لذا يشعر الشاعر بالاغتراب، في مقابل الحضور (حضور الغائب/ الوطن)، ويمكن اعتماد (النهار) علامة مقابلة تحيل على معنى الحضور. ومن ثم يمكن النظر إلى مفردتي (الليل/ النهار) في هذا السياق بوصفهما علامتين متقابلتين تشيران إلى الحضور والغياب. وغياب الوطن جعل الشاعر يستخدم مفردة الليل دون النهار، وعندما استخدم مفردة النهار في البيت التالي، استخدمها في سياق ظاهرة الكسوف، حيث يُحجب ضوء الشمس مما يزيد من الإحساس بمعاني الغربة.

أما الاستعارة في البيت/ 39 فيمكن تأويلها في إطار الجزء الخاص برحلة الشاعر داخل القصيدة، "الحصول على استعارة ما يتم عبر استبدال تعبير بتعبير آخر على أساس وجود سمة أو سمات ضمنية مشتركة بين التعبيرين"<sup>(2)</sup> فالفلك هنا علامة تعادل الناقة في رحلة الشاعر الجاهلي داخل الصحراء. فكلتاها (الناقة - الفلك) وسيلة الشاعر لبلوغ

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 149.

(2) السابق، ص 76.

مأربه؛ الناقة وسيلة الشاعر الجاهلي لبلوغ موطن القبيلة أو الممدوح، والفلك وسيلة شوقي لبلوغ منفاه، وكلمة "النهار" هنا علامة تستجيب لضرورات الخطاب؛ لأن "النهار" له معنى مسنن ومعروف في الثقافة العربية، حيث يشير إلى انجلاء الكروب وزوالها؛ لكن العلامة هنا تدل على شيء مختلف، لتصبح ذا قدرة على الإشارة إلى معانٍ مغايرة حيث تُكسف الشمس، ويحل الظلام على الكون، وما يتبع هذه الظاهرة الكونية من قلق وخوف عند البشر، فيتحول معنى النهار إلى الوحشة والخوف. ويمتدّ المعنى نفسه إلى الاستعارة في البيت/ 42، وهذا ما يمكن تسميته بالتفاعل الاستعاري، الذي تولّده النماذج الشعرية المتوازية مثل خطاب المعارضات، أو النماذج الشعرية المتقابلة مثل خطابات النقائض. فلاستعارة في هذا البيت يمكن تسميتها بالاستعارة الإحيائية على حدّ تعبير إيكو. فتعبير مثل "وليل من كل ذات سوار لطمت..." هو تعبير استعاري، فالتلاطم خاصية الأمواج الأساسية، ومن ثمّ نتطرق إلى فكرة "تحويل الخصائص"، فخصائص الأمواج تتحول إلى خصائص لليل لتشير إلى معنى معين، والسياق الخطابي يؤدي دوراً مهماً لإبراز معنى تحويل الخصائص ها هنا، وهو الخوف والقلق الذي يسيطر على الاستعارات الثلاث المذكورة أعلاه. فتحويل خصائص المستعار (الخوف والقلق في هذا السياق)، من المستعار منه (الأمواج)، إلى المستعار له (الليل)، يجعل من معاني الخوف والقلق والتوتر سيرورة بالنسبة للشاعر، وهذا التحويل يكشف عن أهميته حين نستحضر السياق الذي سافر فيه شوقي إلى منفاه بحراً، وما صاحب هذه الرحلة من مغامرة وخطر الموت. هذا الانتقال في المعنى عبر الأنواع غير المشتركة في الخصائص (فالليل يرتبط بعنصر الزمن، والأمواج ترتبط بعنصر الطبيعة، وخصائص الزمن تختلف عن خصائص الطبيعة) يؤدي دوراً مهماً في فهم الوظيفة السيميائية للاستعارات.

## الفصل الخامس

### تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة<sup>(\*)</sup>

(\*) هذه الدراسة هي في الأصل مداخله قُدمت في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (كلية الآداب - جامعة اليرموك الأردن) في الفترة (22-2006/7/24).



إذا كان السؤال معلقاً دائماً بجوابه، فإن مهمة الجواب هي إعطاء معنى للسؤال؛ لأن السؤال يبحث دائماً في المعرفة، ويخترق المجهول، ويحفر في المسكوت عنه، والإشكالية المعرفية التي تُثيرها هذه الدراسة، هي مناقشة حضور النزعة الإنسانية في النص الشعري، والكشف عن الجدل المعرفي بين البنية الذهنية للمبدع، والمرجعيات الجمعية، داخل نص لامية العرب، من خلال تفكيك العلاقة بين البنية الذهنية للمبدع، والبنية الخطابية على نحو يتيح لنا إمكانات جديدة للفكر تؤهلنا لمراجعة السائد والمألوف، ومن ثمّ التمييز بين الشعر كظاهرة ثقافية، والشعر كظاهرة خطابية، أي بين التقنين الثقافي الذي لا يقبل المساءلة، والنظام الخطابي الذي يخضع لعمليات المراجعة والتحليل، وبناءً على ذلك يمكننا التعامل مع الخطابات بتقاليدها، وعقل المبدع بمعرفته، ليس على سبيل النفي والنقض، وإنما من خلال ممارسات معرفية تعتمد على الإحالة والتحويل، أو التواصل والتقاطع.

يسعى هذا الطرح النقدي إلى مساءلة أنشطة الخطاب الشعري، وإجراءاته الخفية في استقبال عناصر المخيال الجمعي، وإعادة صياغتها وتفكيكها على النحو الذي ترومه البنية الذهنية للمبدع، بهدف الكشف عن دور البنية الذهنية للمبدع في إحداث تغييرات نوعية في الموضوعات التقليدية، ومن ثمّ يمكننا تفسير التحوّلات والتغيرات التي تطرأ على البنى التقليدية في الشعر العربي القديم تفسيراً موضوعياً، كما يسعى الطرح الراهن إلى الكشف عن طبيعة الصراع المضمّر بين البنية الذهنية للمبدع، والمخيال الجمعي في أنموذج شعري خاص هو؛ قصيدة لامية



العرب لـسـمـرى، ودلت لـدـراسـه فـي طـبـيـعـه العـلاـقـه بـيـن هـاتـيـن البـنـيـتـيـن، ودورهما - البنية الذهنيّة والبنية الخطابية - في إحداث تحولات فكرية وإيديولوجية أعطت هذا الخطاب بالتحديد قيمته المعرفية الخاصة، وأخيراً، دراسة طبيعة العلاقات بين الأشياء داخل النصوص، وتفسيرها في إطار سيميائي، يكشف عن جوانب الخصوصية في هذا النمط النوعي من النصوص.

وتطمح الدراسة في هذا الفصل إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- لماذا ظهر هذا النمط النوعي من الخطابات على الرغم من سيادة الأنماط التقليديّة الأخرى؟
  - إلى أي حدّ يمكن أن يعي النوع الشعري الخاص إشكاليات المخيال الجمعي؟ وكيف يمكن لهذا الوعي الإسهام في قراءة الإيديولوجيات الظلامية؟
  - إلى أي حد يمكن للسيميائية أن تكشف عن طبيعة الحوار بين البنية الذهنيّة، والمرجعيات الجمعية داخل الخطابات؟
  - هل الخروج على نظام المجتمع يتطلّب بالضرورة خروجاً على نظام الشعر؟!؟
  - ما الفرق بين بنية الخطاب في لاميّة العرب والخطابات الأخرى، وهل هذه البنية مؤهلة لتحقيق أهداف فكرية/جمالية خاصة؟
- الشعر فعل اللغة، والنقد فعل الفكر والعقل، والفكر مهم للشعر بقدر أهمية اللغة للفكر، واللغة هي الأداة التي وصلنا بها الشعر، فاللغة قاسم مشترك بين كل هؤلاء، واللغة إشارات أو علامات تدل على معنى معيّن في سياق معيّن، من هنا تأتي أهمية الدراسة اللسانية لتفسير الفرضيّات التي تقف خلف الإشارات أو العلامات اللغوية داخل النصوص.

دُرس شعر الصعاليك في النقد العربي الحديث بمناهج كثيرة ومختلفة، وتناولوه الدارسون من عدّة زوايا تتفق حيناً وتختلف أحياناً، لكنها تلتقي جميعاً في رغبة ملّحة هي الكشف عن خصوصية هذا النمط النوعي من النصوص التراثية، ومن ثمّ يصبح شعر الصعاليك موضوعاً مثيراً للفكر والدراسة لا سيما بعد ظهور علم اللسانيّات الحديثة، فبوسعها شرح البنى النصيّة ومظاهرها الخطابية وتفسيرها، والدراسة في كيفية تشكّل المعنى، ومن ثمّ، فإن سؤالنا في هذه الدراسة سيتحوّل من السؤال عن السبب الضروري لوجود هذه الأنماط الشعرية، إلى وصف وجود هذه الأنماط وآلية اشتغالها. إنه سؤال ييارح وظائفه الكلاسيكيّة بالانتقال معرفياً من صنمات الأدلجة والتنميط، إلى فيض المعلومات والدراسة في طبيعة العلاقات بين الوجود والوجود، ولقد تبين لي أن خطاب الصعاليك ليس طفرة في الشعر ظهرت في فراغ، أو أنه نتاج تمرّد على الجماعة نتيجة الطرد والإقصاء، بل هو قراءة تأويلية لعلاقة الإنسان بنفسه عندما ينشغل بها وينعزل عن الجماعة، وإذا كان الخطاب الشعري الجاهلي هو خطاب إضفاء المشروعيّة على النظام القبلي بتحويل التقاليد القبليّة إلى تعاليم صارمة، فإن خطاب الصعاليك هو خطاب إضفاء النزعة الإنسانية على الشعر العربي، من خلال تفكيك التقاليد القبليّة وكشف عيوبها النسقيّة، والدراسة في القيم العربية الجميلة لتأسيس فكر إنسانيّ يسمو بالإنسان، ولا يتحدد الخطاب المختلف/لاميّة العرب إلا بنقيضه، وهو الخطاب التقليدي السائد آنذاك، فإذا كان الإنسان يجد نفسه في الخطاب الشعري التقليدي بالانخراط داخل الجماعة دون مساءلة، والتسليم بكل قيم التقاليد القبليّة؛ فإن الخطاب في لاميّة العرب، يُعدّ دعوة صريحة للخروج على السائد والمألوف؛ لأنه يعبر عن استجابة الإنسان لنداء الذات المستقلّة التي تمتلك القدرة على المساءلة والملاحظة، فالممارسة الخطابية عند

هؤلاء الشعراء؛ هي مراجعة إدراك الإنسان لسلوكياته الإيجابية والسلبية، واختبار هذا الإدراك في القدرة على صنع آفاق استبدالية غير مألوفة، ولو تتبعنا تحليل هذه الظاهرة بأساليب منهجية وموضوعية، لأمكننا الوقوف على طبيعة التحوّلات التي تعترى النفس البشرية عندما تصطدم بالإيديولوجيات الظلامية، ومن ثمّ الوقوف على طبيعة تحوّلات البنية الخطابية، وعلاقتها بالبنية الذهنية الخاصة بالمبدع. وقد أثارني الوعي بالمنجز المعرفي للسيمياثيات بالتوجّه إلى إعادة دراسة هذا النص وفهمه في إطار سيميائي من أجل تشكيل وعي ومعرفة جديدين بالشعر العربي الجاهلي.

وسوف تفيد الدراسة بشكل أساس من الطروحات النظرية للمنهج السيميائي في تحليل النصوص؛ لقدرته على الكشف عن طبيعة العلاقات ونوعيتها بين الكلمات كعلامات، وما تشير إليه من معاني خارجيّة، وكذا قدرته على تفسير علامات النص في ضوء علاقتها بأهداف النص، وهو ما يميّز هذا الدراسة؛ لأن هذا التفسير، يضع دائماً أبنية النص المختلفة وتقاطعها مع البنية الذهنية للمبدع موضع مساءلة كما سوف نرى.

أمل من الدراسة في هذا الفصل، أن يزداد وعينا لاستيعاب القضايا والإشكاليات الشعرية التي يطرحها أصحاب الثقافات المهمشة، والمرفوضة من قبل الثقافات الجمعية الرافضة لكل مختلف، وكل متمرّد، وأن تصبح قضايا هذه الفئات موضوعاً مستمراً لدراستنا، وأن نتخلّى عن ذهنية الاصطفاء والتفضيل، وثقافة الأحكام الجاهزة في قراءة هذه النماذج، ونتحلّى بذهنية الأنسنة المؤمنة بقيمة الإنسان، والمعترفة بجميع حقوقه وواجباته.

## البنية المعرفية المؤطرة

### لسؤال النص ودلالاتها السيميائية:

ثمة أربعة مصطلحات إشكالية يستوعبها موضوع الدراسة في هذا الفصل:

المصطلح الأول: النزوع الإنساني؛ وأقصد به مجموع الممارسات التي يقوم بها الشخص من أجل الوصول إلى أفضل وضع إنساني، بإعطاء عقل الإنسان قيمة، ومن ثم يرتبط هذا المصطلح ارتباطاً وثيقاً بالجهد الإنساني المبذول من أجل الإعلاء من قيمة الإنسان أمام الأشياء.

المصطلح الثاني: المرجعيات الجمعية؛ أقصد به مجموع الأفكار والقيم المتراكمة عبر التاريخ داخل العقل، والتي تشكّل سلوك الإنسان، وتختلف هذه المرجعيات من عصر إلى آخر باختلاف الثقافات والأعراف، فعلى سبيل المثال تعدّ طبيعة الحياة الجاهليّة هي المرجع الأساس الذي يمكّننا من فهم طبيعة الإنسان الذي عاش في الجاهلية من خلال علاقته بها؛ لأن الطبيعة آنذاك كانت تمثل مصدر القيم والسلوك والتشريع.. وهذا يختلف بالضرورة عن المرجعية في العصر الإسلامي، حيث يمكن فهم الإنسان في إطار علاقته بالخالق عَزَّوَجَلَّ؛ لأنه مصدر التشريع، وفي العصر العلماني أو الحداثي، يمكننا فهم الإنسان في إطار علاقته بالمادة أو التكنولوجيا.. وهكذا.

المصطلح الثالث: المخيال الجمعي: وهو مجموعة من الصور الذهنية التي كوّنوها المجتمع في خيال أفرادهم، والقيم المحدّدة لسلوك الأفراد، ثم يحاولون إعادة إنتاجها بشكل يضمن لهم البقاء في هذا المجتمع أو ذاك، ويحافظ هذا المخيال على انغلاق المجتمع على قناعاته وقيمه، وإشكالية هذا المخيال تتمثل في قدرته على فرض بنية فكرية شمولية معقّدة تحبس العقول داخل سياق ثقافي مغلق ومحدود،

الأمر الذي يجعل البني الخطابية تتوقع داخل فكر الجماعة، ومن المعروف أن المخيال الجمعي في العصر الجاهلي، كان يصوغ مجازاته الطبيعية في صورة السيّد الحرّ، أو العبد التابع.

المصطلح الرابع: البنية الذهنيّة: وأقصد بها مجموعة الأفكار والمعتقدات والمعارف التي تشكّل فكر الفرد، وهي محصّلة إدراكات الفرد ووعيه لتجربته الذاتية مع الآخرين، وتكشف في جوهرها عن خصوصية الفرد واختلافه.

القراءة الأولى للامية العرب، تشير إلى أننا أمام خطاب يخلق خارج سرب النسق الاجتماعي، سواء من الناحية البنائية، أو من الناحية الاجتماعية؛ لأن مؤلفه يقبع خارج حدود ثقافة المجتمع القائمة على التمييز العنصري، والإقصاء، والتشويه الأخلاقي للمختلف أو المغاير من فئة الصعاليك، فيحضر الشنفرى في خطابه بوصفه مدافعاً عن حقوق الإنسان في الحياة، محاولاً خلخلة ثقافة التمييز العنصري في هذا المجتمع، كما حاول أيضاً اختراق المتخيّل الجمعي الثقافي المتأسس على الاضطهاد والاستبعاد لفئة السود والعبيد، وهذه المحاولات لم تكن تقتصر في التراث العربي على الشعراء الصعاليك فحسب، بل هناك نماذج أخرى أبرزها ممارسات عترة بن شدّاد، وسيرة بني هلال، وألف ليلة وليلة، وفي هذه الممارسات الإبداعية، يتحول المبدع إلى أداة خرق ثقافية، تقيم الحدود الجديدة في مجال العلاقات الإنسانية، وتعطي الحقوق دون تمييز عنصري، وفي هذا السياق تظل البنية الذهنية للمبدع، والمخيال الجمعي للجماعة، هما محور الصراع في النص، فالشنفرى ينحاز لحقوق الإنسان أمام المخيلة الجماعية، ونجح في نقض تلك الصورة السلبية عن الصعاليك، ومن ثمّ يمكن القول بأن هذا الخطاب؛ يمثل محاولة مضنية من أجل التخلّص من برائث تقاليد التمييز العنصري التي لا ترحم، واللجوء إلى

عالم آخر يمنحه الحرية، ويوفر له المناخ اللازم لعرض قيم الإنسان في مواجهة ثقافة التمييز العنصري الجاهلية. وفي هذا السياق "تكشف الذات الحجب عن الثقافة المتجذرة في المكان، وتصبح ذاتاً رائية، بمعنى أنها تخترق البنية الاجتماعية، والثقافية، والأدبية المتخارجة منها وتتعالى بالتالي مع عالمها الخاص ورؤيتها المستقبلية، وهذا ما يشكّل الحيّز الأكثر أهمية في التفكير في ثنائية الحرية/ الإبداع بما ينطويان عليه من جدل يفكك الوعي السائد، ويلغي الثوابت... ويكون الواقع بالتالي منفصلاً ومتصلاً في آن واحد، وذا شفافية مطلقة أثناء حركته مع الذات بامتلائها الوعي للوجود"<sup>(1)</sup>. فالشنفري، يؤسس في خطابه لشخصية منعتقة من الأسيرة القبليّة؛ لأنه لا يجد مبرراً لخضوعه لأشكال الوصاية، ويؤكد كتابة الحرّية، وحرّية التعبير، إيماناً بقدرة الحرية على تحرير النفس العربية مما علق بها من مفاهيم مغلوطة تشوّه إنسانيتها، وبالتالي، يعدّ هذا النصّ كشفاً عن كل المرجعيات التي تؤكّد التمييز العنصري.

إن تغيّر نمط الحياة، يصحبه بالضرورة تغيّر في البنية الذهنيّة والمادية، وانكفاء الشنفري على نفسه للدفاع عن حقوق الأقلّيّة المضطّهدة آنذاك، ممارسة فكرية إيجابية تقدّم لنا نتاجاً فكرياً دالاً على قيمة هذه الممارسة إذا ما أحسنّا دراستها، وهذا النتاج الفكري يدعونا لثلاثة إجراءات نقدية وفكرية:

1 - مناقشة ممارسات العودة إلى الذات، وضرورة الوعي بتصورتها عن نفسها.

2 - مناقشة المقوّمات التي تشكّل الأسس العليا للنفس الإنسانية.

3 - مساءلة لعبة التصورات اللاواعية، والأفكار الكسولة أثناء دراستنا

---

(1) محمد الحرز، شعيرة الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2005م، ص 72.



للنصوص - لا سيما القديمة - التي انحسرت فيها، فتخلفنا.  
ولذا، فلن أبدأ دراستي من حيث انتهى الآخرون - كما جرت  
العادة النقدية - ولكنني سأبدأ من حيث ما تغافل عنه الآخرون؛ لأنهم  
اكتفوا - في معظم الأحيان - في دراساتهم لهذه الخطابات النوعية  
(شعر النقائض - المعارضات - شعر الصعاليك - شعر الهذليين..)  
بتأكيد التصورات المسبقة لهذه الخطابات، فاخترلوها في معانٍ أحادية  
حاسمة وقاطعة، انخدع بها المتلقي، وتحولت بحكم مرور الزمن إلى  
مفاتيح لقراءة هذه الخطابات.

والمتمثل في لامية العرب، يدرك أن البنية المعرفية المؤطرة لهذا  
الخطاب، تنقسم إلى أربعة أقسام أساسية لها دلالتها السيميائية الخاصة،  
هي:

- الاستغناء (1: 4).
- الصراع بين الأنا والهم (5: 10).
- الاستبدال (11: 45).
- الاحتفالات الدفاعية (46: 68).

ويجب ألا ننسى أن هذه البنية الفكرية هي عبارة عن بنية مفتوحة  
ومنغلقة على نفسها في الوقت نفسه، إنها تشكّل فضاءً معرفياً يستوعب  
كل الدلالات والمعاني التي ينتجها الصعاليك، ولكن القيم الجديدة التي  
يطرحها الشنفرى، تصطدم بالقيم المتبلورة والمفروضة من قبل العقل  
الجمعي آنذاك، هذا الصدام يرمي إلى إعادة تشكيل عادات وتقاليد  
تهيمن الفرد، وتشكّل مخياله، وتحدّ من حرية العيش في إطار إنساني.  
ومن ثمّ نسعى إلى الدراسة في التراث الذهني والسلوكي الذي خلفه  
الصعاليك عن القيم الإنسانية، التي تحدد كنه الإنسان بوصفه الأساس  
في سيرورة الحياة.

## أولاً: الاستغناء:

أبدأ نقاشي في هذا الجزء باستعارة فقرة مهمة من مشروع علي زيعور الموسوم بالتحليل النفسي للذات العربية "إخراج المكبوتات إلى الوعي، وضع الدفائن والمحرمات أو الرغبات، عمليات يجب أن نقوم بها في طريقنا للدراسة عن التحرر من الخوف وتجاوزه، وعن استعادة الاستقرار والرضى الإيجابي، وعن تحقيق مشاعر الأمن، وعن التكيف الإسهامي مع الفعل الجمالي الراهن والمستقبلي للإنسان"<sup>(1)</sup>.

يقول الشنفرى<sup>(2)</sup>:

- 1- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ  
فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأَمِيلُ
- 2- فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقَمَّرٌ  
وَشُدَّتْ لِبَطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
- 3- وَفِي الْأَرْضِ مَنَاءٌ لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى  
وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ
- 4- لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ  
سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ

ليس غريباً أن يرتبط فعل الاستغناء بالشعر عند الصعاليك؛ لأن الشعر هو وسيلتهم المثالية في التعبير بعد طردهم ونفيهم من المجتمع، ونظراً للقيمة الدلالية التي يتضمنها فعل الاستغناء، فالاستغناء -

---

(1) علي زيعور، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد، والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، سلسلة التحليل النفسي للذات العربية/12، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، نوفمبر 1991م، ص 205.

(2) الشنفرى، لامية العرب، عني بدراساتها وشرحها صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2006م.

ها هنا - كحركة اجتماعية، تشير إلى نمط فكري مغاير لما هو سائد ومألوف في التقاليد القبليّة، وكفكرة فردية يجد صاحبها نفسه محاصراً من قبل ثقافة بلا مثقفين، وأفكاراً بلا فكر. والإشكالية هنا تتمثل في الصراع بين المرجعيات الجمعية التي تؤمن بها القبيلة؛ لأنها تحافظ على كيائها، وبنية ذهنيّة فردية ذات نزوع إنساني تسعى إلى إعادة تشكيل البنى الاجتماعية للقبيلة.

وإذا ما تأملنا الارتباط بين الفعل (أقيموا...) في صدر البيت الأول، والاستغناء في الشطر الثاني من البيت نفسه، أدركنا من الناحية اللغوية قيمة ارتباط الفعل بالدلالة؛ من أجل البحث عن المعنى الإنساني الذي يسعى إليه الشاعر. "إن دور النص، هو إعادة ترتيب المواد اللغوية، وجعل بعضها بسبب من بعض، وخلق علاقات جديدة بينها، وبهذه الطريقة يعمل النص على كشف مزايا التعبير في هذه اللغة، وهذا النظم الجديد للوحدات اللغوية ينتج معاني جديدة لم تُطرق من قبل، وهو ما يفيد أن النص لا ينشئ المعاني فحسب، ولكنه يولّد أيضاً الكلمات"<sup>(1)</sup>. فهذه الفكرة الجديدة لعلاقة الإنسان بالثقافة، تتجاوز الدلالة الموروثة في المخيال الجمعي، وتسمو بالإنسان، فلا تبدو قيمته مرهونة بالمحافظة على تقاليد الجماعة وأنساقها الثقافية وحمايتهما، بل بالإيمان بقدرة الإنسان على تغيير هذه الأنساق، وتفكيكها على النحو الذي يخدم إنسانية الإنسان. فالدال/ أقيموا، والمدلول/ الرحيل، الدلالة/ الاستغناء، لهما رهان فكري كبير في مجتمع لا يؤمن بهما، ومن ثم كان الطرد، والتهميش، والقمع. والمقصود بالطرد هنا؛ طرد الشاعر، والتهميش، تهميش الدلالة

(1) حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 267.

وقمعها؛ لأنه من الجائز أن تتبنى فئات اجتماعية أخرى هذه الدلالة، فتحفزها على الفهم والسؤال والفعل، الأمر الذي يؤذن بتصدّع الثقافة؛ ولذا فالطرد هنا لم يكن موجهاً للشعراء الصعاليك بقدر ما هو طرد للدلالة التي يعطونها لأفكارهم.

وليس بعيداً أن يكون هذا الارتباط بين الاستغناء والشعر، استجابة للتقليد الفكري عند الصعاليك، إذ لا دفاع عن الحقوق إلا بالشعر، لكن الواقع الذي احتضن هذه الممارسات كان قاسياً، الأمر الذي جعل خطاب الشعر عند الصعاليك يحمل أفقاً مغايراً، ووعياً جديداً لم يستطع المجتمع آنذاك أن يقرب المسافة بين الموجود والجديد، أو بين المتخيّل والمأمول، نظراً للمسافة التي تفصل بينهما. ويجب الانتباه لعبارة (والليل مقمر..) في البيت الثاني، وما تحمله من دلالات في هذا السياق، فكلمة الليل من العلامات اللغوية التي تحمل دلالات مختلفة في الثقافة العربية، فقد تكون دلالة على الجهل، والاستعمار، والخوف، والفشل، واليأس.. إلخ، وكلمة (مقمر) وما تحمله أيضاً من دلالات في الثقافة العربية، فهي تدل على العلم، والأمل، والنجاح.. إلخ. ففي هذا السياق يلتقي عالمان، أحدهما يشير إلى اليأس/الليل، والآخر يشير إلى الأمل/القمر، وتبدو هذه العبارة كفعلٍ إنجازيٍّ لفكرة الاستغناء، لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار العبارة التي تسبقها (فَقَدْ حُمَّتِ الحاجات..). أي اقتضت الضرورة الاستغناء عن هذا العالم، وظهور القمر وسط ظلام الليل في هذا السياق يدل على انزياح فكري ومعرفي، انزياح من الأفق المعرفي القديم إلى الأفق المعرفي الجديد من ناحية، ومن ناحية أخرى، ينتج لنا تحوُّلاً في الاتجاه وتشكيلاً لأفق معرفي جديد سوف نتعرّف عليه في محور الاستبدال القادم.

واختيار زمن الرحيل في هذا السياق ربما يكون متعمداً من قبَل الشنفرى، فالليل يناسب طبيعة حياة الصعلوك بما يفرضه على الكون

من عتمة وعدم وضوح للرؤية، الأمر الذي يسهّل للصعلوك التحرك بحريّة لتحقيق أهدافه، والزمن في هذا السياق ليس الماضي، ولا المستقبل؛ لكنه زمن الحاضر والراهن، أي الزمن المُعاش، ويلفت بعض المعاصرين انتباهنا إلى أهمية الزمن الحاضر "الزمن ليس ماضياً نعمل على استرداده، أو مستقبلاً نسعى إلى اللحاق به، إذ بذلك نرتدّ عليه أو نقصر عنه باستمرار، وإنما هو اندراجنا في الحاضر وانخراطنا في الواقع"<sup>(1)</sup>. هنا يتضح لنا الفرق الكبير بين الزمن في مقدمة لامية العرب، والزمن في مقدمة القصيدة التقليديّة، فالزمن في القصيدة التقليديّة يرتبط بالأطلال، أي بالماضي، ويحدده الشاعر بالنهار، أو قبل الغروب حتى يتمكن من رؤية المحبوبة لحظة ظعنهما، وهذا من شأنه أن يجعل الإنسان أسير ماضيه وتقاليده، والشاعر التقليدي لا ينتج ولا يعرف ولا يتكلّم؛ إلا ما كان موافقاً لما سبق أن عرفه وتصوره وفق تقاليد الجماعة، أما الزمن في مقدمة لامية العرب، فهو زمن الحاضر/ الليل، وهذه الرؤية المختلفة للزمن تفتح إمكانيات للتفكير غيرت علاقة المرء بوجوده داخل القصيدة (من خلال إثبات الذات باعتزال المجتمع الظالم)، وبالعالم (من خلال محاولته تغييره إلى الأفضل) وهذا يؤدي إلى تحرير الإنسان من عجزه واستسلامه للتقاليد الجمعيّة، ومغادرته منطقة المفعول به إلى منطقة الفاعل، الأمر الذي يجعله قادراً على ممارسة فاعليته وحضوره من خلال فكره ونتاجاته المعرفية.

والبيتان (3، 4) مسوّغان لهذا الاستغناء، فالأرض واسعة، فلماذا الإصرار على العيش في هذا العالم ضيق الأفق؟! ولا ينبغي أن نمر مرور الكرام على كلمتي (راغباً)، (راهباً) في البيت الرابع، فهما علامتان لغويتان على داليتين متناقضتين، واعتماد الشاعر على مجموعة من

---

(1) علي حرب، السؤال اللغوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت وباريس، العددان (102، 103)، 1998م، ص 77.

الثنائيات الضدّية في هذا النص، أمر لافت للانتباه كما سوف نرى لاحقاً، وينبغي لنا الاهتمام بدلالة هذه الثنائيات الضدّية اللغوية، فاللغة يجب أن توفر صيغاً مناسبة لعرض الحقيقة، وكما يذهب بعض المعاصرين "يجب على بنية اللغة أن تعرض بنية الأشياء. وبما أن عالم التجربة يمتاز بأن كل الأشياء كائنة وغير كائنة في الوقت نفسه، يجب بالتالي على اللغة أن تفرض البنية نفسها، وهذا لا يتم إلا بالتعبير عن الشيء ذاته بكلمتين متناقضتين"<sup>(1)</sup>. فالشنفرى يبرهن لنا على أن الرهبة لن تزول إلا بنقيضها وهو الرغبة، فالرهبة من هذا العالم تزول بالرغبة في عالم آخر، كما أن اليأس من هذا العالم/ كلمة الليل، لن يذهب إلا بأمل العيش في عالم آخر/ كلمة القمر، وهنا تتجلى فلسفة الاستغناء في أجلّ صورها. وهذه اللغة تعبّر عن مسلك خاص في التعبير عن الرغبة في حياة أفضل، وتصبح هذه اللغة رمزاً لعلاقة الصعلوك بذاته، التي هي علاقة حب وتقدير واعتزاز، فهي ذات لا يسمح أفقها المعرفي بقبول مواطن الذلّ وضياع الحقوق، ومن ثم عمد الشنفرى في خطابه إلى تفكيك القيم الاجتماعية التي تكسّر معاني الذلّ والانكسار على النحو التالي:

### ثانياً: الصراع بين الأنا والهم:

- 5- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدٌ عَمَلَسٌ  
وَأَزَقَطُ زَهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيَّالٌ
- 6- هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَائِعٌ  
لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ

---

(1) وداد الحاج حسن، فلسفة اللغة: عود على بدء، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس، العددان (118/119)، ربيع/ صيف 2001م، ص 79، 80.



- 7 - وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٌ غَيْرَ أَنِّي  
إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ
- 8 - وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ  
بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعَ الْقَوْمِ أَعْجَلُ
- 9 - وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ  
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ
- 10 - وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا  
بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلُ

هل تُعدّ الصعلكة في الشعر نزعة إنسانية؟ على اعتبار أن هذا السلوك آنذاك كان وحده القادر على أن يمنح الكرامة للإنسان؟

إننا نطرح عبارة النزعة الإنسانية في هذا السياق، للبرهنة على التعارض الواضح بين فلسفة الإنسان والإنسانية مع فلسفة القبيلة - آنذاك - التي كانت تبتلع الإنسان، أو مع فلسفة دينية وثنية تُحيل الحياة البشرية إلى عالم من الأصنام والأوثان تعطلّ العقل، وتكبّل الفكر.

من الملاحظ أن الشنفرى عارض الثقافة القبليّة، وأظهر أفضلية لثقافة جديدة، هي ثقافة التمرّد على كل تمييز عنصري يسعى لتأسيس أفضلية لجماعة من الناس على غيرهم، وتهدف هذه الثقافة الجديدة إلى تحطيم القيود التي كبّلت بها القبيلة عقول أفرادها، وإحلال المعرفة محل التقاليد، فالنظام القبلي، كبنية اجتماعية وثقافية، لا يمكنه الاستمرار إلا على حساب حقوق الإنسان؛ وذلك بسبب العجز البنيوي لهذا النظام على تجاوز نظرتة العنصرية المتأسّسة على التمييز الطبقي بين السادة والعبيد؛ ومن ثم تبدو فئة العبيد ضحيّة هذا النظام، ويمكننا التساؤل الآن عمّا بقي من استلهامات التقاليد القبليّة داخل هذه النزعة الجديدة

التي تسعى إلى امتصاصها داخلها. "فالنص باعتباره فضاءً لتفكيك العلاقات اللغوية وإعادة بنائها، فإنه عند رولان بارت فضاء اللذة والرغبة الناجمة عن هذه العملية المزدوجة، أي الاشتغال على اللغة وأشكالها؛ لأنه يخلخل تركيبها ويُعيد صياغة بنيتها، ليتجاوز بذلك الثقافة التقليدية للدال؛ لأن النص في الواقع، لا يخلق دلالات جديدة فحسب، ولكنه يخلق أيضاً دوال جديدة، وهذا التفكيك للعلاقات اللغوية، لا يكون له معنى إلا إذا نَمَّ عن وعي"<sup>(1)</sup>.

فالجدل في الآيات السابقة، جدل من أجل القيمة، والمتأمل في الكلمات الثلاث الأولى من البيت الخامس (ولي، دونكم، أهلون) يدرك قيمة الانفصال والاتصال عند الشنفرى، فكلمة (لي) تستدعي أفق الاتصال مع عالم آخر، وكلمة (دونكم) تستدعي أفق الانفصال عن العالم الذي عاش فيه، وكلمة (أهلون) تؤكد حقيقة الاتصال مع العالم الجديد، وحرص الشنفرى على أن يسمي هذا العالم الجديد بملحق جمع المذكر السالم (أهلون) يؤكد أن هذا العالم كالعالم السابق، لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار كلمة (أهل) في البيت السادس وليس الأهلون! وقيم الانفصال والاتصال دفعت الشاعر إلى اعتزال المجتمع، وهذا شأن الصعاليك، بعد أن فقدوا القدرة على التواصل مع هذه المجتمعات، ومن ثم قرروا العزلة، وتأسيس آفاق جديدة للحياة لا تتم إلا باستحضار (أهلون) جدد، وهم الذئب/ سيد عملّس، والنمر/ أرقط زهلول، والضبع/ عرفاء جيأل. وهذه الحيوانات الثلاثة علامات دالة على فلسفة الحياة الجديدة، فالذئب علامة تدل على المكر، والدلالة هنا تتمثل في كيفية الاحتيال على المجتمع الإنساني للثأر منه، والنمر

(1) حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م،

علامة تدل على سرعة العدو وخفة الانقضااض على الفريسة، والدلالة هنا هي كيفية اصطياد الحقوق بشراسة من هذا المجتمع الظالم، والضبع علامة، على المهارة في الهرب لحظة الإحساس بالخطر وكيفية الاحتماء، والدلالة هنا تتمثل في القدرة على تحمل الحياة داخل الكهوف أطول فترة ممكنة، فهذه العلامات الثلاث تختزل فلسفة الحياة الجديدة، بالإضافة إلى أنها النقطة التي يلتقي عندها ظاهر المعنى مع باطنه، فعالم الحيوان والطبيعة عند الصعاليك هو سبيلٌ للحياة، ويكشف الصعلوك من خلاله أسرار الوجود، وليست النشوة التي يولدها فعل العزلة في المجتمع الإنساني والانخراط في مجتمع الطبيعة، سوى نوع من الوعي الحياتي بقيمة الإنسان الذي يتصف بصفات الآخرين بعد أن جرّده القبيلة من صفاته الإنسانية الجميلة، فلعل الحرية النفسية الجديدة - على الرغم من معيشتها داخل الكهوف - تكون سبباً في استعادة هذه الصفات المسلوقة، ويؤكد بعض الباحثين، أن الجمال لا يظهر إلا "في حدود قدرة الرائي على اكتشاف بُعده الداخلي، وتحمله التطور الذي يجريه التغيير الشكلي، وعندما يكون قلب العرف قد تغير شكله، فكل الكون يتجلّى في وجهه المكون من الجمال"<sup>(1)</sup>. ولذا يجب علينا في هذا الدراسة، تجريد الكلمات والصور من معناهما اللغوي، وسياقاتهما المرجعية التاريخية والثقافية إذا ما أردنا تكوين أفق جديد لدراسة شعر الصعاليك، حيث يسعى شعراؤه إلى تأسيس بنى فكرية جديدة تتجاوز القوانين الشكلية للقصيدة العربية التقليديّة، والقوانين الشكلية للمجتمع ككل.

يطالعنا الشاعر في البيت السادس بالخصائص الإيجابية لمجتمعه الجديد، والتي افتقدها في مجتمعه القبلي السابق، ويأتي في

---

(1) ماري مادلين دافي، معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت وباريس، الطبعة الثالثة 1983م، ص 127.

مقدمتها حفظ الأسرار، وعدم فضح العيوب، والعدل في القصاص دون تمييز بين الحر والعبد، وتبدو (الأنا) في البيت السابع في استطالتها، وتعظيم شأنها في مقابل (الهم)، فهي أبيّة تأبى الذل والظلم والهوان، تعرف الشجاعة، وتبدو في البيت الثامن، عفيفة مترفعة عن الدنيا والانحطاط، ويأتي البيت التاسع ليجسد قمة الجدل بين (الأنا) و(الهم) بتقديم الحجج اللازمة لإبراز تميّز (الأنا) عن (الهم) بعد أن أوضح الشاعر صفات الأنا ومعالمها في البيتين (7، 8)، ومن ثمّ يبدو الشاعر - في البيت العاشر - غير آسف على فقدان (الهم). واللافت للنظر عند الشنفرى في هذه الأبيات، هو أن (الأنا) تحققت في أعلى مراتبها من خلال الجدل مع (الهم)، وهذا شكل من أشكال الخطابات التبريرية التي تسعى فيها (الأنا) إلى تبرير أفعالها ضدّ (الهم) بالاعتماد على مجموعة من الحجج تُعدّ - في هذا السياق - دعامة أساسية حقق بواسطتها الشنفرى استراتيجية التجاوز، تجاوز الألم النفسي، وتجاوز أخطاء (الهم)، وتجاوز التقاليد، وليس أدل على ذلك من تلك المخاطبة التي يُظهر فيها تفضّله على قومه في البيت التاسع، فالتفضّل في هذا البيت يشير إلى تلك الأزمة التي كان يعيشها الشنفرى مع (الهم)، والتي وجد لها البديل السيميائي في إشاراته إلى الحيوانات في البيتين (5، 6) ولذلك يبدو الجدل كبنية مؤطّرة لفكرة التجاوز، يستخدمها الشاعر كوحدة تدعيمية لذاته في مواجهة (الهم)، ويأتي في هذا السياق كرقيب يظهر ويختفي كلما أراد الشاعر، والملاحظ أن هذا الجدل يشغل على عدّة مستويات، فهو إلى جانب وظيفته التدعيمية للذات، له وظيفته الإدراكية التي مكّنت (الأنا) من ترجمة أقوالها إلى أفعال، بانفصالها عن هذا العالم، والدراسة عن عالم بديل أكثر أمناً وحرية، وله أيضاً وظيفة تعويضية، تتجلى في البيت العاشر.

### ثالثاً: الاستبدال:

- 11 - ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشِيعٌ  
وَأَبْيَضُ إِصْلِيْتُ، وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ
- 12 - هَتُوفٌ، مِنْ الْمُلْسِ الْمُتُونِ يَزِينُهَا  
رَصَائِعُ قَدْ نِطَتْ إِلَيْهَا، وَمَحْمَلُ
- 13 - إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنْتَ كَانَّهَا  
مُرَزَّاةٌ تُكَلَّى، تَرِنُ وَتُعْوِلُ
- 14 - وَلَسْتُ بِمُهْيَافٍ يُعْشَى سَوَامَهُ  
مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا، وَهِيَ بُهَلُ
- 13 - وَلَا جُبًّا أَكْهَى، مُرَبِّ بَعْرَسِهِ  
يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- 16 - وَلَا خَرِقَ هَيِّقَ كَأَنَّ فُؤَادَهُ  
يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَغْلُو وَيَسْفُلُ
- 17 - وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ، مُتَغَزِّلٍ  
يَرُوحُ وَيَغْدُو، دَاهِنًا، يَتَكَحَّلُ
- 18 - وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ  
أَلْفٌ، إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ، أَعَزَلُ
- 19 - وَلَسْتُ بِمُخْيَارِ الظَّلَامِ، إِذَا انْتَحَتْ  
هُدَى الْهَوَجَلِ الْعِسْفِ بِهَمَاءٍ هَوَجَلُ

الاستبدال، فكرة تسيطر على ذهن صاحبها لظروف ما معينة يمر بها، ثم يترجمها صاحبها إلى ممارسة اجتماعية، وتقوم على التضحية بمجتمع مقيد ومكبّل بقيود اجتماعية تكرّس ممارسات

التمييز العنصري بين البشر، واللجوء إلى مجتمع آخر أكثر حرية، وعلاقة الشاعر بالاستبدال - في هذا السياق - تمثل شكلاً من أشكال العلاقات الاجتماعية البراجماتية، تعتمد بشكل أساسي على المصلحة المشتركة بين الفرد والقبيلة، ويؤكد ماركس "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم؛ بل بالعكس، فإن وجودهم المجتمعي هو الذي يحدد وعيهم"<sup>(1)</sup>. فالفرد في المجتمع القبلي، لا يكاد يشكّل كياناً مستقلاً لدرجة أن حياته أو موته يخلوان من أي معنى باستثناء الفرسان، فطبيعة النظام القبلي ترفض مبدأ الاستقلالية الفردية، وتعتمد بشكل أساسي على فكرة التناغم بين أفراد المجتمع، والتضحية بالفرد في سبيل بقاء القبيلة، وممارسة الاستبدال من قبل الشنفري تعطي الأفضلية للموقف الدفاعي عن الذات للمطالبة بالتححرر وعدم انصياع الفرد لسلطة القبيلة، فالمجتمع البديل الذي لجأ إليه الشنفري هو الذي سيجدد وعيه بقيمة الإنسان، بعد أن وجد نفسه محاصراً بنسق من المعايير القبليّة تقيّم الفرد على أساس لونه أو قوته، ونمذجة المجتمع الجديد كما هي في الأبيات (13/12/11) تبدو كمعادل اجتماعي لمعنى الصعلكة، وينسحب على مجتمع الصعاليك بكل وضوح، فالإنسان الذي يود أن يحيا في هذا المجتمع الجديد، لا بد أن يمتلك قلباً شجاعاً (فؤاد مشيع)، ويجيد استعمال السيف (أبيض إصليت)، ويملك مهارة استخدام القوس طويلة العنق (صفراء عيطل)، وتبدو الشجاعة كقيمة إنسانية بالنسبة للصعلوك، وقد نلمح في هذا التوجه بُعداً آخر نرى فيه اختلاف الصعاليك عن الشعراء الآخرين في تعبيرهم عن الشجاعة وممارستها، فهي إذا كانت عند الآخرين صفة يتحلّى بها الشاعر للدفاع عن تقاليد القبيلة، فإنها عند

(1) كارل ماركس، شروط التغير الاجتماعي، ضمن كتاب الفلسفة الحديثة (نصوص مختارة)، ترجمة محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م، ص 307.



القبيلة التي تظلم الأفراد، مما حدا بهم إلى إعادة صياغة العلاقة بين الفرد والقبيلة، وحصول الفرد على الأفضلية، في حين أبقى الآخرون على أفضلية القبيلة على الفرد، وليس أدل على ذلك من أبيات عمرو بن كلثوم<sup>(1)</sup>:

بُغَاة ظَالَمِينَا وَمَا ظَلَمْنَا وَلَكِنَّا سَنَبْدُ ظَالَمِينَا  
وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا  
إِذَا بَلَغَ الْفَطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخَرَّرَ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

وهكذا يصبح فعل الاستبدال عند الصعاليك ردّ فعل طبيعي للوعي الفردي بمأساة الجماعة حين تسلّم بتعاليم بشرية تهمّش الفرد وتقصي الفكر، وتؤذن بانفصال الذات عن أصلها الاجتماعي. من هنا تأتي الشجاعة بصيغتها الإنسانية كصفة يتحلّى بها الفرد للخلاص من هذا المأزق، والدفاع عن الحقوق التي سلبتها القبيلة. "إن وظيفة الفن لا تنحصر في التعريف بالعالم، لكنه يحاول إنتاج نواقص العالم، حيث ينتج أشكالاً مستقلة تضاف إلى الأشكال الموجودة. إن العمل الفني ليس سوى مجاز إبستمولوجي، صورة أو علامة"<sup>(2)</sup>.

ولا يمكننا فهم الأسس الفكرية للنزعة الإنسانية في قصيدة الشنفرى، ما لم نقف أمام التصورات الفكرية التقليدية التي كانت سائدة في العصر الجاهلي، حيث فرضت القبيلة آنذاك منظومة إيديولوجية تعكس طبيعة العصر القبليّة، وقد تمثّلت هذه المنظومة الإيديولوجية

(1) شرح المعلقات العشر، للشيخ أحمد الأمين الشنقيطي، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان 2003م، الأبيات ص 141.

(2) جان ييف تادييه، سيميولوجيا الأدب، ترجمة سعيد بو عيطة، نوافذ (النادي الأدبي بجدة)، المملكة العربية السعودية، العدد (35)، صفر 1427هـ - مارس 2006م، ص 50.

في ركائز أساسية ذات طابع تيولوجي تبجيلي خاص، يهْمش دور الفرد، ويعظم دور القبيلة، وعلى خلاف هذه الرؤية التيولوجية للوجود القبلي والجمعي آنذاك، يقدّم لنا الشنفري تصوّراً خاصاً ذا نزعة إنسانية لعلاقة الفرد بالمجتمع، ينطلق من أهمية الإنسان بوصفه مخلوقاً يحمل قيماً نبيلة تسمو به وتجعله قادراً على تحديد غاياته التي يسعى إليها، ويقرر مصيره دون وصاية، يقول الشنفري:

- 14 - وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعْشَى سَوَامَهُ  
مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا، وَهِيَ بُهْلٌ
- 13 - وَلَا جُبّاً أَكْهَى، مُرَبٌّ بَعْرَسِهِ  
يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- 16 - وَلَا خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ  
يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
- 17 - وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ، مُتَغَزِّلٍ  
يَرُوحُ وَيَغْدُو، دَاهِنًا، يَتَكَحَّلُ
- 18 - وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ  
أَلْفٌ، إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاَجَ، أَغَزَلُ
- 19 - وَلَسْتُ بِمِخْيَارِ الظَّلَامِ، إِذَا انْتَحَتْ  
هُدَى الْهُوَجَلِ الْعِسْفِ بِهَمَاءٍ هَوَجَلُ

يعي الشنفري جيداً أن أي إنجاز يمكن أن يتحقق على طريق حقوق الإنسان، يجب أن يبدأ من تفكيك الأفكار النظرية والعقدية لبنية المجتمع القبلي الصلد، والمتناسخة في البنية اللاشعورية للثقافة العربية في العصر الجاهلي، الأمر الذي يتطلب إظهار سلبات هذا المجتمع بلغة سيميائية خاصة، لها القدرة على الإشارة إلى المعاني المتناقضة

في آن واحد، إذ لا بد من تغيير الثقافة بكشف عيوبها النسقية، وتغيير الممارسات بالخروج على تعاليم النظام القبلي، والدراسة عن مجتمع جديد مهما كانت التضحيات.

تؤكد الأبيات السابقة وعي الشاعر/ الفاعل بفعل التغيير/ القصيدة، وبما لهذا الفعل من قدرة خاصة على تغيير المفاهيم تجاه الأشياء، فأدوات النفي التي تتصدّر الأبيات، تحيلنا على معنيين عكسيين، ظاهر وباطن، فالظاهر يحمل نفي الصفة عن الشاعر، أما الباطن، فيحمل إثبات الصفة نفسها لغيره من الذين استسلموا لوصاية النظام القبلي، وأدوات العطف في الأبيات تؤكد تعدد هذه الصفات وتلازمها، فالشاعر لديه القدرة على تحمل المسؤولية تجاه رعاياه في البيت/ 14، وغيره غير قادر على تحمل المسؤولية، وللنظام القبلي الدور الأعظم في تفشي هذه الآفة بين أبنائه بسبب تسلّطه وهيمنته على الفرد، وفي البيت/ 15 يبدو قوياً ألياً لا تمنعه رهبة السلطة القبليّة من التعبير عن رأيه، وغيره جبان ضعيف تمنعه السلطة نفسها من الكلام. ولذا يبدو في البيت/ 16 صاحب قرار، ويمتلك القدرة على اتخاذها في الوقت المناسب دون وصاية من أحد، على العكس من غيره الذي يظل حائراً خائفاً عند اتخاذ القرار، والصورة الشعرية الساخرة في هذا البيت، تعبّر عن ضعف هذه الشخصية وحيرتها وارتباكها عند اتخاذ القرار؛ لأنها شخصيات تابعة لا تملك من أمرها شيء. وهو في البيت/ 17 يتحلّى بالشهامة والنجدة لا بالفساد والتخلّف عن نجدة الناس لحظات القتال أو الدفاع، وفي البيت/ 18 يبدو إنساناً خيراً يفعل الخير، وغيره لا يفعل سوى مجالسة النساء، وفعل الشرّ، وفي البيت/ 19 يبدو واثقاً من نفسه لا متردداً حائراً كغيره من أشخاص قبيلته.

الصفات الضديّة لفعل الإنسان داخل نص الشنفرى، تؤسس لأفق إنساني جديد آنذاك، لا يتم إلا باستحضار مسبقات تلقّي الإنسان

العربي القديم لتعاليم القبيلة، وكأن الصعاليك قد أدركوا أن العلاقة بين الإنسان وقيمه تشتمل على دلالة معرفية وتاريخية، فالدلالة المعرفية، تعتمد بالدرجة الأولى على المقارنة بين القيم الإنسانية في أعلى تجلياتها، والقيم القبليّة في ممارساتها، والدلالة التاريخية، تعتمد على الوعي بمفهوم القيمة والتطورات التي طرأت عليها عبر مراحل التاريخ المختلفة، والقيم الإنسانية في الأبيات، هي على الترتيب: القدرة على تحمّل المسؤولية، القوة وعزّة النفس، القدرة على اتخاذ القرار، الشهامة والنجدة (إغاثة الملهوف)، فعل الخير، الثقة في النفس، تقابلها القيم التي تغرسها الثقافة القبليّة بحكم سلطتها على الفرد: عدم تحمّل المسؤولية، الجبن والضعف، الحيرة والتردد عند اتخاذ القرار، الفساد والتخلّف عن نجدة الناس وقت الشدائد، فعل الشرّ وحب مجالسة النساء، اهتزاز الشخصية وعدم قدرتها على تحديد مصيرها.

فهذه الأبيات تمثل دعوة صريحة للقطيعة مع التقاليد المرجعيّة القبليّة، وتجريد التقاليد القبليّة من معانيها غير الإنسانية وسياقاتها المرجعيّة غير الإنسانية أيضاً، من شأنه الإسهام في تكوين أفق إنساني جديد، أو بنية معرفية إنسانية جديدة، وما الإغراق في المقارنة بين الإيجابي والسلبي في النفس الإنسانية، ورصد السلبي في أعمق مستوياته، والإيجابي في أعلى ذراه الفكرية والإنسانية في الأبيات السابقة، إلّا دليل على انقلاب الإنسان على نفسه، أو ثورته على أطماعه ونقائصه، أو ثورة (الأنا الأعلى) على (الهو) الذي كبّل أفق (الأنا) المعرفي والإنساني بمساعدة التقاليد القبليّة التي تهمّش دور الفرد مقابل الجماعة، ولذا فالأبيات تسعى إلى شرح كيفية تجاوز الإنسان لأطماعه، وتؤسس لفكر حرّ يحرر صاحبه من قيود هذه الأطماع.

إن هذا المسلك من قبل الصعاليك في الحكم على المجتمع آنذاك، يجسّد ببساطة مرجعيات عدّة لتاريخ الظلم القبلي للأفراد من

جهة، ويعطي فسحة للتحرر الفكري والمعرفي من القيود، والمشاركة في بناء معنى مغاير وفق سياق إنساني تراه البنية الذهنية للمبدع أملاً في النجاة من ناحية أخرى. قد يعترض البعض على هذا التفسير، غير أن هذا التفسير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة العودة إلى قيمة الإنسان كمخلوق عظيم له حقوق وحرّيات من جهة، وبالمفهوم الثقافي للقبيلة التي هي حركة إعادة تأطير لسلوك الإنسان ورغباته في إطار جمعي يخدم بقائها كقيمة اجتماعية ينشد فيها الإنسان أمنه وبقائه.

20 - إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِي،

تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلِّلٌ

21 - أُدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ

وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فَأَذْهَلُ

22 - وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْ لَا يُرَى لَهُ

عَلَيَّ، مِنْ الطَّوْلِ، امْرُؤٌ مُتَطَوِّلٌ

23 - وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الدَّامِ لَمْ يُلَفَّ مَشْرَبٌ

يُعَاشُ بِهِ، إِلَّا لَدَيَّ، وَمَأْكُلٌ

24 - وَلَكِنَّ نَفْساً مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي

عَلَى الضُّيْمِ إِلَّا رَيْثَمًا أَتَحَوَّلُ

25 - وَأَطْوِي عَلَى الْخُمْصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ

خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ

26 - وَأَغْدُو عَلَى الْقُوتِ الزَّهْدِ، كَمَا غَدَا

أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ، أَطْحَلُ

إن الإحساس بضيق الحياة، قاد الصعاليك، ومنهم الشنفرى، إلى الدراسة عن بدائل للحياة، وأصبح الحديث عن الذات وعزتها وقيمتها

حديث اشتها، ولذا نجد الشنفرى في الأبيات السابقة مهموماً بخلق ذاتِ حُرّة وأبيّة، فبدأ خطابه غير مهتم بالحديث عن مكان دارس، أو محبوبة مفقودة، أو ممدوح مانح، كما كان يفعل الشعراء الآخرون، إنه يبحث عن ذاته التي مزقتها التقاليد القبليّة، ولذا تبدو هذه الأبيات كأفق معرفي ينظر لفكرة المعارضة - بمعناها السياسي الآن - وهي العلاقة التي أقامها الصعاليك مع المجتمع القبلي آنذاك، ترجمها الشنفرى في خطابه، وهي تجربة تتعدّى حدود التعبير عن تجربة شخصيّة، إلى تكوين رؤية واعية لعالم القبيلة متجاوزة العمى الثقافي الذي فرضته القبيلة على الأفراد آنذاك، ولذا يبدو لي أن الطريقة المثالية لرصد وعي الشنفرى هنا، تتمثل في الوقوف عند ممارساته الخطابية التي اخترق بها نظام القبيلة، ونظام القصيدة معاً، وتأمل عناصر هذه الممارسة في تفاعلها من أجل إحداث التغيير في نظام المجتمع/القبيلة، ونظام التعبير عن المجتمع/القصيدة، يجعلنا ننظر إلى الشنفرى على أنه بطل معرفي يدافع من أجل إظهار القيمة الإنسانية، ويرهن وجوده في الحياة من أجل تحقيقها، فالبطل المعرفي يحرص دائماً على "استكشاف إمكاناته وممكنات وجوده في العالم، وسعيه المستميت إلى تأسيس القيم في عالم معوّق كابح لإمكاناته يرفضه ويحاصره. ومن هنا تأتي أهميته، فحضارية البطل العربي تتأكد في سعيه إلى المعنى مهما كانت فداحة التضحيات التي يقدمها من أجل هذا الهدف، إنه يتقبل موته وفقره وعُزلته ويختارها طائعاً غير نادم على شيء، فكأنه يريد أن يؤسس منطقاً جديداً للعلاقات الإنسانية، ولنظام الحياة الذي ينبغي أن يكون المعنى"<sup>(1)</sup>. وهذا يعني أن نص الشنفرى، يعبر عن ذات عارضة، تعرض لسلبات المجتمع، وأخرى معترضة،

(1) هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال والوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2007م،



تبحث عن بدائل أكثر نفعاً للإنسان، ولذا نجد المعنى في النص يؤدي وظيفة مزدوجة، فالشنفري عندما يقرر الانفصال عن المجتمع، يشعر في اللحظة نفسها بالاتصال مع العالم البديل، ولقد عاش الصعاليك إشكالية الثأر للذات، واحتموا بمظلة التمرد، ولما كان وعيهم بالوضع القديم والجديد مأسوياً، لارتباط الأول بالقهر والاستبداد، وارتباط الثاني بالحرية الشخصية والعزلة الاجتماعية، تحولت العلاقة بينهما إلى صراع قائم على استرداد الحقوق المسلوقة بالنسبة للصعاليك، واستطاع الشنفري بإدراكه الواعي أن يهيئ نفسه لمواجهة صعوبات العالم البديل التي فضّلها على حماقات النفس البشرية في عالم القبيلة.

وأول الصعوبات التي يواجهها الشاعر في عالمه البديل، قسوة الطبيعة في البيت/ 20، ويقابل هذه القسوة بالمناسم (أي خُفّ البعير) فهو يمتلك قدماً كخُفّ البعير يساعده على تجاوز صعاب الأمعر الصوّان (الأرض الغليظة ذات الحجارة الصلبة)، وتطير الشرر أثناء سيره على هذه الأرض الغليظة في الشطر الثاني، يشير إلى سرعته وخفة رشاقته وقدرته على تجاوز قسوة الطبيعة. وثاني الصعوبات التي يواجهها في عالمه البديل، شدة الجوع في البيتين/ 21، 22، ويقابلها بسلوك المماطلة الإنساني، حيث يماطل الجوع حتى يذهب عنه، ويستفّ ترب الأرض في البيت/ 22 أفضل من أن يمنّ عليه أحد أو يتفضل عليه بالطعام، فنفسه الأيية تتقبّل كل هذه الصعوبات، وترفض الذلّ والهوان، والصورتان في البيتين/ 25، 26 توضحان قسوة الجوع عندما تضمر بطنه، وتلتفّ الأمعاء حول بعضها كالخيوط الرفيعة المغزولة في البيت/ 25، فيصبح، هو نفسه ضامراً كالذئب قليل لحم الوركين، وهو يسير متهادياً متثاقلاً في الصحراء يغطيه الغبار الكثيف.

فالصبر على قسوة الحياة الجديدة، هو الفعل الذي تجتمع فيه قوة الذات ورغبتها وحريتها؛ فجعل الشنفري من الرضا بها - على الرغم من

قسوتها -، أداةً لصنع النفس الأبيّة التي لا ترضى بالذل والظلم؛ ولذلك ربط الشنفري بين الصبر، والرضا لصنع النفس الأبيّة، وإحاطتهما بهالة من الصدق واليقين؛ لأنهما جزء من معتقداته في حياته الجديدة. فالنظام القبلي كبنية اجتماعية وثقافية - كما أكدت سابقاً - لا يمكنه أن يستمر إلا على حساب حقوق الإنسان، وذلك بسبب العجز البنيوي لهذا النظام على تجاوز نظرتة العنصرية للسادة والعبيد، وهذه النظرة تصطدم بالمبدأ الأساس من مبادئ حقوق الإنسان، وهو أن الناس يولدون أحراراً، وأقصد الناس السادة والعبيد معاً، ولذا تبدو فئة الصعاليك في المجتمعات القبليّة ضحية الثقافة، فالبنية الذهنيّة للشنفري تتقاطع مع البنية الاجتماعية، وتحاول إعادة صياغتها وفق منطق إنساني يرفض التمييز العنصري. لذا يرى الشنفري أن أي إنجاز يمكن أن يتحقق على طريق المساواة بين السادة والعبيد في المجتمع القبلي، لا بد أن يبدأ من تفكيك الأفكار النظرية والعقدية لبنية المجتمع القبلي الصلد والمتناسخ في البنية اللاشعورية في الثقافة العربية، الأمر الذي من شأنه إظهار سلبيات هذا المجتمع برؤية مزدوجة تحمل المعنى وضده في الوقت نفسه، حيث لا بد من تغيير الثقافة بأفكار مغايرة وتغيير الممارسات بالخروج على التعاليم والنظام؛ لأن الخطاب الشعري الـ ' لي التقليدي هو خطاب إضفاء المشروعية على النظام القبلي من خلال تحويل التقاليد إلى تعاليم صارمة.

إن ريادة الشنفري في نقد القيم الإنسانية في قصيدته، يوازيها دور ريادي على مستوى السلوك والممارسة (بالدراسة عن المجتمع البديل)، يُظهر العلاقة بين ضياع حقوق الإنسان، وواقع التمييز العنصري، من ناحية، وإظهار الصراع بين القيم الإنسانية التي يؤمن بها، ورغبات النفس من ناحية أخرى، فيتحوّل هذا النشاط الذهني إلى جدال بين الجانب المادي، والجانب الروحي في الإنسان، ويؤول هذا الجدل في النهاية

إلى انتصار أحد الجانبين على الآخر، وتبقى الذات مسحوقة داخل هذا الصراع، لا سيما عند المتمرد الذي يبحث عن القيمة الداخلية خارج الواقع المأزوم.

27 - غَدَا طَاوِيَا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيَا

يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشُّعَابِ وَيَغْسِلُ

28 - فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمُّهُ

دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلُ

29 - مُهْلَهْلَةٌ، شَيْبُ الْوُجُوهِ، كَانَتْهَا

قِدَاحٌ بِكَفِّي يَاسِرٍ، يَتَقَلَّقُلُ

30 - أَوْ الْخُشْرُمُ الْمَبْعُوثُ حَثَّحَتْ دَبْرُهُ

مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ، مُعْسَلُ

31 - مُهَرَّتَةٌ، فُوهٌ، كَانَ شُدُوقَهَا

شُقُوقُ الْعِصِيِّ، كَالِحَاتٌ وَبُسَلُ

32 - فَضَجَّ، وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَانَتْهَا

وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءٍ، تُكَلُّ

33 - وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ

مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

34 - شَكَى وَشَكَّتْ، ثُمَّ ارْغَوَى بَعْدُ وَارْغَوَتْ

وَلِلصَّبْرِ، إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ، أَجْمَلُ

35 - وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ؛ وَكُلُّهَا

عَلَى نَكْظٍ، مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

36 - وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُذْرُ بَعْدَمَا

سَرَتْ قَرَبًا، أَخْنَأُهَا تَتَّصِلُ

37 - هَمَمْتُ، وَهَمَّتْ، وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ

وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ، مُتَمَهِّلٌ

38 - فَوَقَّيْتُ عَنْهَا، وَهِيَ تَكْبُو لِعُقْرِه

يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونُ، وَخَوْصَلُ

39 - كَأَنَّ وَغَاها، حَجَرَتِيهِ وَحَوْلَهُ

أَضَامِيمٌ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ نُزِّلُ

40 - تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ، فَضَمَّهَا

كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الْأَصَايِمِ، مَنَهْلُ

41 - فَعَبَّتْ غِشَاشًا، ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا

مَعَ الصُّبْحِ، رَكَبْتُ مِنْ أَحَاطَةِ مُجْفِلُ

ثلاث علامات تلفت انتباهنا في الأبيات السابقة، هي على الترتيب:

الذئب (الأبيات 27/28/29)، الخشرم - رئيس النحل - (الأبيات

30/31/32)، الناقة (الأبيات 33: 41)، وإذا سلّمنا بأن "هناك رابطاً

وظيفياً بين العلامة وبين الموضوع الذي تحيل عليه فعلياً، وبدون هذا

الرابط، لن يكون للعلامة أية قيمة تقريرية، ولن تكون أبداً محل إثبات

للمعنى"<sup>(1)</sup>، فإنه يمكننا النظر إلى (الذئب - الخشرم - الناقة) كروابط

سيمائية دالة على معانٍ إنسانية، يعرفها الشنفرى، ويريد أن يشاطره في

معرفتها الآخرون، فالذئب هنا رابط سيميائي بين الذئب ومعنى الذكاء،

والسرعة والمهارة في تحيّن الفرص المناسبة لاقتناص ما يطمح إليه،

(1) أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة

سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى

2007م، ص 215.

والإشارة إلى الذئب في هذه الأبيات ما هي إلا علامة لإضفاء الصبغة الإشكالية لحقيقة العلاقة بين الصعلوك والمجتمع، وهي صبغة لا تخلو من تربص الذئب بفريسته؛ لأنه في إطار هذه العلاقة تُدرَك علاقة الصعلوك بعالم القبيلة، وبالجموع الذي يبرر له هذا التربص، وسؤال المعنى في هذا السياق، ليس إلا مجالاً أعمق للكشف عن الأسس الفكرية التي تشكّل البنية الذهنية التي يعيش في إطارها الشنفرى.

والخشرم هنا، رابط سيميائي بين عنصر الحشرات، ومعانٍ يشير إليها، وهي الحرية (حرية الحركة والتنقل بين الأشجار لجمع رحيق الأزهار)، والعطاء (تلقيح ملكة النحل والموت بعدها)، واللدغ لكل من يحاول إيذاءه، والإشارة إلى الخشرم في هذه الأبيات، ما هي إلا استمرار لإضفاء صبغة إشكالية جديدة لحقيقة العلاقة بين الصعلوك والمجتمع، وهي صبغة لا تخلو من الانتفاع بخدمات الصعلوك متى شاءوا، وعند المطالبة بالحقوق يتم طرده.

أما الناقة، فهي رابط سيميائي يدل على الصبر وقوة التحمل، والإشارة إلى الناقة في هذا السياق، تؤكد صبر الصعلوك على قسوة المجتمع، كصبر الناقة على قسوة الطبيعة، وقدرته على تحمل تقاليده التي تمثل عبئاً نفسياً يُثقل كاهله أثناء رحلته في الحياة.

#### رابعاً: الاحتفالات الدفاعية:

45 - طَرِيدُ جَنَایَاتٍ تَيَاسَرَنَ لَحْمَهُ،

عَقِيرْتُهُ، لَأَيَّهَا حُمَ أَوَّلُ

46 - تَنَامَ، إِذَا مَا نَامَ، يَقْظَى عِيُونُهَا

حِثَّائاً، إِلَى مَكْرُوهِهِ، تَتَغَلَّغُلُ

47 - وَإِلْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ

عِيَادًا، كَحُمَى الرَّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ

48 - إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا، ثُمَّ إِنَّهَا

تَثُوبُ، فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْثُ وَمِنْ عَلُ

49 - فَإِمَّا تَرِنِي كَأَنَّهُ الرَّمْلُ، ضَاحِيًا

عَلَى رِقَّةٍ أَخْفَى وَلَا أَتَنَعَّلُ

50 - فَإِي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَرّه

عَلَى مِثْلِ السَّمْعِ، وَالْحَزْمَ أَفَعَلُ

51 - وَأُعْدِمُ أَحْيَانًا، وَأَغْنِي، وَإِنَّمَا

يَنَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدِّلُ

52 - فَلَا جَزْعُ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ

وَلَا مَرَحٌ، تَحْتَ الْغِنَى، أَتَخَيَّلُ

53 - وَلَا تَزْدَهِي الْأُجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أَرَى

سَوْوَلًا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمِلُ

يسعى الشنفرى في هذا الجزء الذهني، إلى التخفيف من حدة التوتر النفسي كحيلة دفاعية يتجاوز من خلالها مشاعر الإحباط التي تتناوبه من حين لآخر. ويمكننا التعامل مع شخصية الشنفرى في هذا السياق بوصفها وعياً إيجابياً، وبناءً إنسانياً يؤسس له الشنفرى، وليس بوصفها نتاجاً ثقافياً واجتماعياً يلغي كل فردانية السلوك وحرية الشخص، واختيار الشنفرى لهذا النمط من الحياة، يعدّ اختياراً قلقاً؛ لأنه يسير ضدّ اتجاه النسق، وهذا التوجّه الحياتي، يستدعي من الفرد تجاوز الحاضر وإشكالياته دائماً، وهذا الاختيار ممارسة واعية لا يمكن أن تخضع لأي قوانين قبلية؛ لأنها تتسم بالتمرد الذي يضمن لها الاستمرارية، والملاحظ أن الشنفرى يلجأ إلى "الإعلاء" - بلغة علم النفس - كميكانيزم دفاعي،



وهو حيلة لا شعورية يقوم الفرد فيها بتفريغ مكبوتاته في أعمال سامية ونبيلة، لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن اليأس بدأ يتسرّب إلى نفس الشنفرى، بعد أن أَلِفَ الهموم والأحزان التي تعاوده من حين لآخر، مثلما تعاود حُمَى الربع الإنسان كل رابع يوم في البيت/ 47، ويلجأ الشنفرى إلى مجموعة من الثنائيات الضدية اللغوية لدفع هذا الخطر، ففي البيت/ 48 (وردت/ أصدرتها)، (ثوب/ تأتي)، وفي البيت/ 49 (أحفى/ أتنعل)، وفي البيت/ 51 (أعدم/ أغنى)، وفي البيت/ 52 (جزع/ مرح)، وفي البيت/ 53 (الجهل/ الحلم)، والملاحظ في هذه الثنائيات أنها تحمل الأمل في تجاوز المحنة، فالانتعال سيأتي بعد الحفى، والغنى سيأتي بعد الفقر، والمرح سيأتي بعد الجزع، والحلم سيأتي بعد الجهل، وهذه الثنائيات الجدلية على المستوى الفكري، تهدف إلى إعادة تشكيل الذات بعد صراعها الداخلي وقلقها على مصيرها من ناحية، وتؤدي إلى تشكيل الآخر المتخيّل من قبل الشاعر (المتلقي) من ناحية أخرى، وهذه الجدلية هي في البداية اجتماعية - إنسانية، لكنها سرعان ما تتحول إلى تركيبة سيميائية - نصية لها قدرتها الخاصة على الإغلاء والتسامي، أقصد التسامي على الواقع القبلي المعاش والمُمثّل خير تمثيل في البيت:

وَلَا تَزْدْهِى الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أَرَى

سَوْوَلَا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمِلُ

وهكذا يتم الانتقال المستمر من السيرة الاجتماعية - القبليّة المعاشة، إلى لغة شعرية نموذجية مثالية ومتعالية، لها فاعليتها في تحريك الوجود البشري، وتحديد أهدافه المثالية لكي يتم التوصل إليها.

إن هذا الانتقال النوعي في الفكر بالتعالى على الأوضاع المتدنية، هو الذي سيعطي هذا النمط من الشخصية/ الشنفرى، جاذبيتها كنمط

مختلف جدير بالتكرار في المستقبل في المستقبل أملاً في إصلاح المجتمع والارتقاء بقيمة الإنسان، وعلى هذا النحو نفسح المجال لميلاد فكر تحليلي جديد لظاهرة الصعلكة في الشعر العربي، دون أن نعزلها أبداً عن الظواهر الاجتماعية - النصية التي شكّلها الواقع الاجتماعي آنذاك. إننا نجد في الآيات السابقة مفاهيم من نوع (طريد جنایات)، (إلف هموم)، (مولى الصبر)، (أعدم أحياناً وأغنى)، (جزع من خلة)، (تزهى الأجهال حلمي) منخرطة في الجدلية الاجتماعية المحركة من قبل الشاعر بوصفه فاعلاً اجتماعياً يقوم بالمزايدة على رهانات الحقيقة، وإعلان الانفصال عن هذا المجتمع الذي جعله (طريد جنایات)، (إلف هموم).. إلخ، وكل ذلك من أجل إعادة تأسيس العلاقات الاجتماعية على أسس إنسانية أخرى غير المألوفة.

والشيء الأكثر دلالة وأهمية هنا، هو كيفية معالجة مكانة الشخص البشري، ضمن هذا السياق من الصراع الذي يهدف إلى السيطرة على السلطة داخل القبيلة، فبقدر ما رفعت التقاليد القبليّة السادة وأبناء القبيلة إلى مرتبة عالية، بقدر ما عاملت التقاليد القبليّة العبيد والصعاليك معاملة قاسية، تمثّلت في ضياع الحقوق وإلزامهم بالواجبات، فانعدمت كرامتهم، وشعروا بالذل والمهانة؛ ولكن لماذا انقلبت القبيلة على الصعاليك؟ هل لأنهم تجرّءوا في التعبير عن آرائهم؟ أم لأنهم طمحووا إلى تأسيس مجتمع منافس - على الرغم من قسوته - لمجتمع القبيلة يُشعر الفرد بآدميته؟! قد يفسّر بعض القراء هذا التوجه بأنه ليس إلا انقساماً إيديولوجياً ثنائياً بين فئتين اجتماعيتين متنافستين على السيطرة على القبيلة. ولكن هذا التفسير يظل اختزالياً إذا لم يأخذ بعين الاعتبار الرغبة في التغيير بصفاتها قوة محفزة للهمم، وموضوعاً لتحقيق الذات من خلال الإكراهات الإنسانية التي لا يمكن تجاهلها في هذا السياق، فنحن نهدف في هذه الدراسة إلى تجاوز التصوّر التقليدي الذي قدّمته

الدراسات التقليديّة إلى المكتبة العربية لشعر الصعاليك، ونحن نسعى إلى زحزحة هذا تصوّر باتجاه أكثر موضوعيّة، لذا من المهم لفت الانتباه إلى أن الشنفرى في نصه يسعى إلى نزع ديناميكية التقديس على التقاليد القبليّة، وهي الديناميكية التي كرّسها الخطاب الشعري الجاهلي، حيث سعى إلى تأميم النص الشعري، فأصبح مقنناً من خلال التكرار النمطي للتقاليد وللموضوعات، وتطبيق قانون الشعر الأعظم الذي سنّه النقاد القدماء<sup>(1)</sup>، وهذه الديناميكية الموضحة من خلال قانون الشعر وتركيبته الإيديولوجية والأسلوبية هي التي تصنع الفرق الأساس بين الشعر كظاهرة ثقافية، والشعر كظاهرة نصيّة، وأقصد بذلك الفرق بين التقنين الثقافي والقبلي للشعر الذي لا يقبل المساءلة ولا المناقشة، والنظام الخطابى الذي يخضع باستمرار لعمليات مراجعة وتحليل تكشف عن الإيجابيات والسلبيات في الثقافة العربية.

(1) لعل أشهر مثال يمكن تقديمه في هذا السياق، النص المعروف لابن قتيبة عن نظام القصيدة العربية القديمة الذي لقي جدلاً واسعاً عند النقاد العرب المحدثين، والجزء الشاهد هنا هو "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار، أو بغل، ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا عن الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب والجواري؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي". راجع، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الطبعة الثالثة 1977م، ص 82، 83.

وينطبق المثال نفسه على قول القاضي الجرجاني "والشعر لا يحجب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً". راجع، القاضي علي ابن العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد إبراهيم أبو الفضل، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (د - ت)، ص 100.

## الوصف السيميائي لتقاليد الخطاب:

يؤكد ميشيل فوكو "أن مسيرتنا لا تبدأ من الخطاب لتنتهي إلى نواته الداخلية المخبوءة، ولا إلى صلب فكرة أو دلالة قد تتجلى فيه، بل انطلاقاً من الخطاب ذاته، من ظهوره واطراده. يجب أن تتجه مسيرتنا نحو الشروط الخارجية للإمكان، نحو ذاك الذي يبرز سلسلة الاحتمال في حوادثه، ويعين لنا تخومها وحواشيها"<sup>(1)</sup>.

من المعروف أن النص الأدبي يخضع لنظام معين يشتغل وفق نمط محدد من العلاقات، وطبيعة عمل هذه العلاقات (التناقض/ التواصل/ التجاوز/ التراتب..) هي التي تشكّل معناه، وتحدد مبناه، والنظام الخطابي يتألف من بنية معينة من العلامات اللغوية، والتقاليد الفنية التي تنتج ضرورات مجتمعتها، وهذه البنية لها دلالتها السيميائية الخاصة، وتؤدي دوراً مهماً في فهم معنى النص، وانتشار نمط معين من التقاليد، أو اختفائه له دلالته السيميائية الخاصة التي تشكّل المعنى داخل النص، ودراسة هذا الانتشار، أو الاختفاء لها أهميتها الخاصة في الكشف عن هذه الدلالة.

ومن هذا المنطلق، يسعى هذا الوصف إلى الكشف عن التقاليد الأدبية المعروفة التي تجاهلها - عن عمد - نص الشنفرى، ودلالة اختفائها سيميائياً من ناحية، والكشف عن التقاليد المعرفية الخاصة بالشاعر والتي لا تزال تعمل في النص، وتفسير تحولها - سيميائياً - من سياقها الفكري العام، إلى سياقها الخطابي الخاص في صورة علامات لها طبيعتها الخاصة في إعطاء هذا النمط من النصوص خصوصيته من ناحية أخرى، وفي هذا السياق يمكننا طرح التساؤل التالي: ما السمات

---

(1) ميشيل فوكو، جنياولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988م، ص 23.

التي تسم هذا النمط من النصوص، ولم تسم الأنماط الأخرى؟  
إذا سلّمنا بأن النص الأدبي هو مجموعة من الإحالات  
السوسيو - ثقافية، فإن تقاليده الفنية واللغوية تفرض مستوى فكرياً  
مختلفاً لوصفها وتفسيرها، ولذا فإن وصفنا لن يتوقف عند حدّ رصد  
هذه التقاليد وتحديدها، بل سوف يتعدّى ذلك إلى الدراسة في أسباب  
الاختلاف، وبهذا التوجه يمكننا التقاط التقاليد التي ظهرت بجلاء في  
هذا النص لإعادة بناء المعنى، والإشكالية الأساسية التي لا يمكن  
تجاهلها في هذا السياق، هي أن النظام الثقافي في العصر الجاهلي، بدا  
منيعاً على المستوى الداخلي والخارجي عندما تمكّن من ازدراء حركة  
الصعلكة آنذاك ازدراءً عاتياً؛ لأن هذه الحركة تؤكد مبدأي الاستقلالية  
والحرية، وهما ما يخشاهما أي نظام أبوي متسلّط، ومن ثمّ لم يكتفِ  
هذا النظام بعدم مدّ يد العون لهذه الفئة، بل تم طردهم ونفيهم، ولهذا  
فإن النظام القبلي يغض الطرف دائماً عن هذه الفئة التي تمثل علامة  
صريحة على أنانية هذا المجتمع وفشله في المساواة بين أبنائه. فجاء  
خروج فئة الصعاليك على تقاليد هذا النظام أمراً طبيعياً، وخروجهم  
على تقاليد الشعر العربي أمراً حتمياً. ومن أهم الملاحظات المثيرة التي  
يكشف عنها الدراسة في خطاب الشنفرى، ثلاثة ملاحظات أساسية:

1 - اختفاء المقدمة التقليديّة للقصيدة العربية الكلاسيكيّة، فمن  
الملاحظ أن لامية العرب لم تبدأ بالمقدمة النسيبيّة المعروفة في الشعر  
العربي والتي تتضمن موضوعات قصيرة/ موتيفات، يتفاوت ظهورها  
في النص من شاعر إلى آخر مثل (الأطلال/ الطعائن/ الغزل/ الشيب  
والشباب/ الطيف والخيال/ الخمر..)، والمقدمة التقليديّة تشير في  
جوهرها إلى ارتباط الشاعر بالماضي، ومن ثمّ يصبح الماضي علامة  
على الحياة وسبيلاً لها، واختفاء هذه المقدمة في لامية العرب، يشير  
إلى:

أ - الانفصال عن هذا الماضي؛ لأنه علامة على المأساة، ولذا اختلف السؤال في المقدمتين، فالسؤال في المقدمة التقليدية يدور حول "المعنى"، أقصد معنى الحياة، فالشاعر الجاهلي يبحث في مقدمته عن معنى جميل للحياة في كنف المحبوبة؛ لأنه يعتقد بأنه لا معنى لوجوده إلا من أجل الحصول على المحبوبة/ الرغبة، ولذلك يظل الشاعر التقليدي أسيراً للتقاليد الجمعية في هذا الموقف، ويأتي البكاء كعلامة على فشل الشاعر في الحصول على المحبوبة، وكبرهان على استسلامه لتقاليد الجماعة التي ترفض إقامة مثل هذه العلاقات. أما السؤال في مقدمة الشنفرى فيدور حول "القيمة"، أقصد قيمة الإنسان، فالشنفرى يبحث عن قيمة الإنسان في هذه الحياة؛ لأنه يدرك أنه لا قيمة لوجوده إلا بالحصول على الماهية، ولذلك يظل الشنفرى سجين وعيه التابع لوجوده، فيتأرجح سؤاله بين الوجود والعدم، دون أن يتمكن من تحقيق وجود كامل إلا من خلال الانقلاب على الجماعة، ومن ثم تبرير سلوكه.

1 - أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ

فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأَمِيلُ

2 - فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ

وَشُدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

3 - وَفِي الْأَرْضِ مَنَآى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى

وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ

4 - لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ

سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ

الفرق كبير بين موقف الشاعرين في مقدّمة القصيدة، وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بينهما، إلا أن النتيجة واحدة، وهي الرحيل،



ولكن فلسفة الرحيل تختلف بين الاثنين، فالشاعر التقليدي يرحل بحثاً عن وجوده داخل القبيلة بعد أن فشل في العثور على المحبوبة، أما الشنفرى، فيرحل من القبيلة العامرة بحثاً عن حرته وماهيته إلى عالم آخر!

ب - تجاهل المتلقي أو القارئ، فالمقدمة النسيبية في القصيدة العربية، لها جاذبيتها الخاصة بالنسبة للمتلقي أو القارئ من البداية إلى النهاية، وهذا ما دفع بعض المعاصرين إلى تسميتها بـ "المصيدة" "الاهتمام بالبداية من جانب منتج النص، يأخذ بعين الاعتبار إتقانها، وأن تكون عبارة مصيدة حقيقية، إذا ما وقع فيها القارئ لا يستطيع الفكاك منها أو التملّص"<sup>(1)</sup>. ومن ثمّ يمكن القول: بأن الرحيل في نسيب القصيدة الكلاسيكية، يأتي وفق سلسلة من الاستحضارات الثقافية في اللاشعور الجمعي، يحضر بوصفه امتداداً إيديولوجياً للثقافة، ويحضر الشاعر كممثل للثقافة والفعل في القصيدة. أما الرحيل في قصيدة الشنفرى، فيأتي في سياق سلسلة من الاستحضارات الفكرية الواعية لمزالق اللاشعور الجمعي، يحضر بوصفه اعتراضاً على ثقافة التمييز العنصري، ويحضر الشاعر/ الشنفرى كممثل لهذا الاعتراض داخل القصيدة.

2 - اختفاء معظم موضوعات الشعر الجاهلي، لا سيما الموضوعات التي تحفل بالجماعة والقبيلة مثل (المديح، والفخر القبلي)، اختفى المديح وحلّ محله نقد للسلوك الإنساني بصفة عامة، كقول الشنفرى:

14 - وَلَسْتُ بِمُهَيَّافٍ يُعْشَى سَوَامَهُ

مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا، وَهِيَ بُهْلٌ

---

(1) حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 201.

- 13 - وَلَا جُبًّا أَكْهَى، مُرِبُّ بَعْرِسِهِ  
يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- 16 - وَلَا خَرِقَ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ  
يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَغْلُو وَيَسْفُلُ
- 17 - وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ، مُتَغَزِّلٍ  
يَرُوحُ وَيَغْدُو، دَاهِنًا، يَتَكَحَّلُ
- 18 - وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ  
أَلَفٍّ، إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ، أَغَزَلُ
- 19 - وَلَسْتُ بِمُخَيَّرِ الظَّلَامِ، إِذَا انْتَحَتِ  
هُدَى الْهَوَجَلِ الْعِسْفِ بِهَمَاءٍ هَوَجَلُ

وكذا، اختفى الفخر القبلي، وحلَّ محله إعلاء الذات وإظهار عفتها وترفعها عن الدنيا والصغائر، واستبدال المجتمع الإنساني بعالم آخر هو عالم الذئاب والحشرات!! ويمكن استقراء هذه الظاهرة عند الشعراء التقليديين في ضوء فعل "تعزيز السلطة"، والتسلسل الهرمي لقيمة الإنسان في العصر الجاهلي، حيث يأتي على رأس الهرم الحاكم وأسرته، يليه السادة والأشراف، ثم النبلاء والفرسان.. إلخ، ويستعيد الشاعر في مديحه فعل "تعزيز السلطة" بوصفه فعل توصل وتقرَّب، واختراقاً لهذه السلطة، وهكذا تؤسس العلاقة بين الحاكم والشاعر في المديح على مستوى المجتمع نوعاً من التواشج النفعي، ويمكن صياغتها لغوياً باسم "رابطة المصلحة" هذه الرابطة النفعيَّة، هي التي تؤسس لنظام العلاقة بين الحاكم والشاعر بجلوس الأخير على ركبتيه أمام الحاكم، وفي مجتمع تسود فيه هذه العلاقات، تغدو رابطة المصلحة، هي الرابطة الأساسية التي تميِّز طبيعته البراجماتيَّة، فالولاء للحاكم، يحلُّ

محل الانتماء للذات، والانتصار للإنسان والقيم الإنسانية والوطن، فكل هذه المفردات تبدو غريبة عن الحقل الدلالي لعلاقة الحاكم بالشاعر في شعر المديح.

3- تحوّل نوعي في موضوع الرحلة، فالرحلة في القصيدة الكلاسيكية هي تعبير عن هروب الإنسان من قسوة الطبيعة، أو ظلم الطبيعة للإنسان، واللجوء إلى القبيلة أو الممدوح للحماية، أما الرحلة في لامية العرب؛ فهي تعبير عن هروب الإنسان من قسوة التقاليد القبليّة، وظلم الإنسان لنفسه، واللجوء إلى عالم الطبيعة رغم قساوته، إنها - الرحلة - انتقال من عالم القبيلة إلى مملكة الذات، أو عالم الذات، أو الانتقال من العالم المادي إلى العالم الفكري، وهذا الانتقال لا يشير إلى تغيير في دلالة الحياة فحسب؛ بل يشير أيضاً إلى الخروج من عالم ثقافي معيّن، والانخراط - عن عمد - في عالم آخر يختلف في مفاهيمه وفلسفته عن العالم القبلي، وهذا يثير سؤالاً معرفياً ذا دلالة سيميائية: ما الفرق بين الدال والمدلول في العالمين؟

ويمكن تفسير هذا التجاهل المتعمّد من قبل الشنفرى لتقاليد القصيدة الكلاسيكية على أساس "التجربة" بوصفها ظاهرة تُغني الفكر وبما لها من قدرة على تغيير الأنماط التقليدية، لا سيما إذا ما كانت تهدف إلى تكريس مفاهيم وسلوكيات العبودية والتمييز الطبقي، وهذه التجربة تدل "على ممارسة الفعاليات العقلية التي تنشيء في الذهن معارف ذات قيمة ليس بالنسبة لطبيعة الفكر المدرك الخالص، ولكن بارتباطه بالموضوع"<sup>(1)</sup>. فالخطاب الشعري في لامية العرب، يؤسس لبنية نصيّة جديدة، وغير مألوفة، ترتبط بالبنية الذهنية الخاصة بالنسبة للمبدع؛ لأنه يرى العالم كما يراه هو، لا كما يراه المخيال الجمعي،

(1) مطاع صفدي، الحرية والوجود، منشورات مكتبة الحياة، بيروت - لبنان 1961م، ص 138.

وهنا يحدث الصدام، وتتأسس الإشكالية، إشكالية تقاطع البنية الذهنية للمبدع مع المرجعيات الجمعية، على صعيد الشكل (تقاليد القصيدة)، والمضمون (معنى التقاليد داخل القصيدة)، فالتجربة في المرجعيات الجمعية؛ خلاصة لمواقف وحلول أفرزتها العقول خلال مئات بل آلاف السنين، أما البنية الذهنية للمبدع، فتكونت من خلال علاقاته الإشكالية غير النمطية مع الأشياء، ويستخدمها كأداة لمساءلة الموجود، والكشف عن وجود ما ليس موجود. فنص لامية العرب حين ينحو منحى مغايراً للمألوف في الانبناء، يضع الحدود الفاصلة بينه وبين النص التقليدي، ومقارنة التقاليد بينهما - على النحو السابق - يكشف عن الاختلاف الحاصل بينهما، وما يهمننا الآن، هو الدراسة في دلالة اختفاء تقاليد بعينها، وتفسير ظهور تقاليد أخرى.

فدلالة اختفاء البنية التقليدية للقصيدة العربية الكلاسيكية في لامية العرب، تُظهر الانفصال الشكلي لقصيدة الشنفرى عن القصيدة التقليدية المعروفة بتقاليدها الثابتة، ليس على المستوى الإيديولوجي والثقافي فحسب، بل على مستوى السلوك والممارسة، وهو انفصال يبحث عن استقلالية الفرد، وحرّيته في تحديد مصيره، ورغبته في التحرر من القيود الاجتماعية التي تجعل الفرد نسخة مكررة من آباءه، كما تؤكد رغبة الشاعر في التحرر من قيود العملية الإبداعية التي فرضها عليه الآباء من النقد.

فاختفاء الطلل في لامية العرب علامة على الانفصال عن الماضي، وإذا كان الوقوف على الطلل عند الشعراء الجاهليين - في أحد معانيه - هو وقوف على الطلل الإنساني، فإن اختفاء هذا الطلل عند شاعر ما، يشير إلى انتقاله من مرحلة فكرية إلى مرحلة فكرية أخرى، فالأطلال الدارسة تمثل - في القصيدة التقليدية - إحالة على الماضي عند الشعراء القدماء، وإلحاح الشعراء القدماء على ذكر الأطلال، يستدعي فكرة الحنين إلى

أماكن الأحبة، هروباً من بطش التقاليد القبليّة وسلطتها على المحبوبة والعاشق والتي تحوّل دون تحقيق حلمهما، كما يستدعي فكرة ارتباط المكان بالثقافة، "لأنه مكان الممارسة الحياتية التي تؤكد هويته وانتمائه، فالشاعر أثناء ممارساته الشعرية، لا يستطيع توصيل خطابه إلا من خلال مكانه الذي ينتمي إليه - ثقافياً واجتماعياً - لأنه - أي المكان - يصبح هنا أداة تعريف للشاعر، لا سيما إذا كان هذا المكان شاهداً علي علاقة الحب بين الشاعر ومحبوبته، ولهذا يبدو المكان ركناً أساسياً في التكوين الثقافي"<sup>(1)</sup> وذلك لارتباطه بالصورة البصرية وقدرتها على التأثير في وجدان الشاعر، فالمكان/الطلل عند الشاعر الجاهلي تحول إلى "رابط" - بلغة علم النفس - يستدعي جميع الذكريات بمجرد رؤيته، فالصورة البصرية لها تأثيرها الخاص في عقل الشاعر ووعيه. وانفصال الشنفرى عن الانخراط في هذا النظام، وقدرته على تأسيس نظام جديد، علامة على رفضه لبنية اجتماعية سائدة أنتجت معادلها الإيديولوجي في بنية ذهنية فردية تناظر بنية اجتماعية تأسست على منظومة من القيم والأعراف شكّلت الوعي الفردي.

فمقدمة لامية العرب، نتاج لمنظومة البنية الذهنية الفردية للشنفرى، أي المعادل الذهني لفكر الشنفرى المستقل، ومن ثمّ فهي مقدمة غير معيارية، فهي لا تخضع لشروط المجتمع، إنها نظام جديد من الخطابات التي تنتج ضرورات الفرد عندما يشعر بالاضطهاد من قبل الجماعة، كالحريّة، والاستقلال، والاستعلاء.. بدلاً من مقدمة الخطاب التقليدي التي تبدو كنتاج لبنية ذهنية تخضع لضرورات المرجعية الجمعية، فتم اختزال مقدمات القصائد في ذكريات عن المرأة، واختزالها - المرأة - في جسد يستهلكه شعرياً، فالمرأة "وفق منظومة المفاهيم الأبوية لا تملك

(1) عبد الفتاح يوسف، سؤال الثقافة وقراءة النص، (مراوغة الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى)، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009م، ص 93، 94.

هذا الجسد، إنه ملكية الترسيم البطركية التي تصادره، وتهيكله وفق شهواتها وأهوائها واندفاعاتها الغريزية"<sup>(1)</sup>. وعلى هذا فإن أي خروج على هذه المقدمة المعيارية، يبدأ بتفكيكها، وإحلال مقدمة أخرى، تحل فيها "القيمة" بدلاً من "الجسد"، و"المبدأ" بدلاً من "الذكرى"، و"الوعي" بدلاً من "النسق"، ومن ثمّ فالمقدمة في لامية العرب ليست نص إدانة لمقدمات الشعر العربي التقليدي فحسب، بل هي مقدمة مناهضة لبنية النظام الأبوي المتسلط ومنظومته العقلية، والثقافية والروحية؛ لأنها لا تنتج تناقضها مع مرجعيات جمعية تعطل الفكر، وتحول دون الوعي، بل تنتج تناقضها مع القيم الإنسانية النبيلة التي تعطي للفرد حقوقه، وتميّز بين حقوق الفرد وحقوق الجماعة، وبالإضافة إلى ذلك، فهي صياغة لإشكالية العلاقة بين النظام الأبوي الشمولي وحقوق الإنسان، إنها تعبير عن عالم فكري جديد، وليست تعبيراً عن الوقوف على أطلال القيم المنهارة.

واختفاء المديح، علامة على رفض العلاقات المزيّفة بين الشاعر والممدوح، ف "مهمة الشاعر في المديح، هي العمل في خدمة السلطة/ الممدوح كجهاز إيديولوجي تثق فيه الجماعة، ليزين أفعاله، ويدافع عن إخفاقاته ويعدد مآثره ... الخ، وتكون النتيجة سلبية، حيث يفقد الشاعر فاعله، الثقافية، وخصوصيته الشعرية، والخصوصية... وفقدان الشاعر خصوصيته، يساعد علي تحوّل من مبتكر لأفكار حقيقية، إلي مستهلك لأفكار متداولة، ومروج دعائي لأفكار نسقيّة استهلكها غيره من الشعراء، ولكنه يكررها بصياغة جديدة وفي سياقات مختلفة تؤسس لفرض أفكار استبدادية قمعية تستولي علي عقول العامة، مما يؤثر سلباً على المتلقي،

(1) عبد الرازق عبيد، النظام الأبوي وعلاقته بحقوق الإنسان، ضمن كتاب (حقوق الإنسان في الفكر العربي)، تحرير سلمى الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2002م، ص 885.



ويجعله يدور في حلقة مفرغة بحثاً عن هويته"<sup>(1)</sup>.

ووقوع الشاعر في براثن السلطة يفقده القدرة علي صياغة نماذج معرفية أو ثقافية جديدة، مما يجعله مستلباً، حيث يستهلك قِيماً اجتماعية معروفة بشعارات لغوية رنانة، مما يجعل عملية التميز بين العناصر الشعرية الخاصة والدخيلة والجوهرية، أمراً في غاية الصعوبة، وصراعه المضممر مع السلطة، لا يتعدى الحصول علي بعض الأموال، وحصر طموحاته فيها، فهو منقاد لا شعورياً لرأس المال، وهذا يؤكد الهرم المقلوب في العقل الاقتصادي والسياسي العربي الذي يسعى لاقتناص السلطة، ثم يحاول من خلال الانخراط فيها الحصول علي الأموال وتكوين الثروات، وفي المقابل، نجد أن تحقيق الفرد للثروة من خلال السوق (أي الإنتاج والتبادل) ومن خلالهما يسعى إلي تمثيل سياسي والوصول إلي السلطة، هو الطريق الصحيح لتكوين مجتمع متحضر، وسلطة غير فاسدة وغير استبدادية.

سؤال المديح في الشعر العربي، يعبر عن حركة الذات نحو رغباتها الماديّة، "فالإنسان يتشكّل وينكشف - لنفسه وللآخرين - في رغبته وعن طريقها"<sup>(2)</sup> وعطاء الممدوح علامة على ضعف الذات وعدم قدرتها على تجاوز أطماعه.

### البناء الجدلي للخطاب:

ما يميّز بنية النص في لامية العرب، أنها بنية لا تخضع لضرورات المرجعية الجمعية، ولكنها تخضع لدوافع الوعي الفردي للمبدع عندما يطمح إلى توجيه السلوك الاجتماعي عند الآخرين إلى أهداف محددة/

(1) عبد الفتاح يوسف، سؤال الثقافة وقراءة النص، ص 104.

(2) ألكسندر كوجيف، مدخل لقراءة هيجل، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ص 295.

ولفت انتباه المجتمع إلى تجارب ومواقف وقيم أخلاقية بمساعدة النصوص، بهذا المعنى يصبح الخطاب أداة مهمة لإعادة صياغة الواقع على أساس من الوعي الإنساني، بدلاً من المخيال الجمعي المراوغ الذي يغيب الوعي، ويُقصي العقل. ومن ثم، حاول الشنفرى في خطابه إعادة بناء القصيدة على النحو الذي يجعلها صالحة لإعادة صياغة الواقع على أساس من الوعي، من خلال ثلاث بنى أساسية:

1 - الرحيل، الذي يكشف عن المعتم والغامض داخل الإنسان عندما يشعر بالتهميش والاضطهاد، فجعله الشنفرى مقدمة لخطابه، وهو مفتاح سحري للخلاص من واقعه المأزوم، وكبداية مثيرة تثير فضول المتلقي، لا عواطفه، كما هو الحال في المقدمات التقليدية.

2 - التعليل، ويكشف عن الأسباب الأساسية في العالم الخارجي التي دفعته للرحيل، فتنتقل هذه الأسباب ما كان مكبوتاً، وهذه الأسباب تنتقل عبر قراءتها من إطار الانفعالات الشخصية، لا سيما عند اعتماد الشنفرى على مجموعة من الثنائيات الضدية<sup>(1)</sup> إلى تركيبات لغوية تحوّل اللاأخلاقي إلى أخلاقي، والفكري إلى حياتي، والشخصي إلى عام مشترك.

3 - العالم البديل، وهذا العالم يمثل أساساً لتصوّرات جديدة على أساس علاماتي، وهذه التصوّرات ليست مجرد استدعاء لعلاقات بين الإنسان والحيوان من الذاكرة، بل على أنها رموز لقضايا تدخل فيها عمليات تفكير لوعي فردي يسمح بإقامة علاقات جديدة، ولأن الأطراف المتحاورة تحمل علاماتها اللغوية الخاصة، فإنهم يمتلكون القدرة على تغيير كثير من المفاهيم، ولهذا فإن إنتاج الخطاب، لا يوصف إلا على أساس قضية، ويحمل بنية جدلية لها قدرتها على إنتاج واقع بديل يحقق للإنسان طموحاته، ولأن هذا البناء يحمل طابع الغموض،

(1) راجع الأبيات (44، 46، 48، 49، 51، 52، 53) من لامية العرب.

فإنه يحتاج إلى العلامة اللسانية التي تقوم بوظيفة التفسير والربط بين عناصر هذا البناء الخطابي، إن هذا الأمر يعني إنتاج الدلالة بالنسبة لهذه البنية من ناحية، ويستدعي استحضار التجربة الثقافية للصعاليك كشرط أساس لتفسير هذه البنية الخطابية وعلاقتها بالنية الذهنية للمبدع من ناحية أخرى. فالبنية الخطابية تتألف من ثلاثة أركان أساسية، هي على الترتيب: الرحيل، والتعليل، والعالم البديل، والبنية الذهنية للشنفرى تتألف من أربعة أركان أساسية، هي على الترتيب: الاستغناء، والصراع بين الأنا والهم، والاستبدال، والاحتفالات الدفاعية. فالرحيل في البنية الذهنية يقابله الاستغناء في البنية الخطابية، والتعليل في البنية الذهنية يقابله الصراع بين (الأنا) و(الهم) في البنية الخطابية، والعالم البديل في البنية الذهنية يقابله الاستبدال في البنية الخطابية.

والبنية الخطابية تستند - في إنتاج معانيها - إلى المعطيات المعرفية التي يمكن أن توفرها البنية الذهنية كإنتاج فكري لموجودات سوسيو - ثقافية، أو إيديولوجية (عادات وتقاليد، دين، ثقافة، علم..) من ناحية، وتستند من ناحية ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي من عناصر لا تتعلق بالإيديولوجيا التي ينشأ فيها الإنسان، ولكن تتعلق بما يسمى العلامة اللغوية، وتتكون من أنماط من الكلمات أو العبارات أو الموضوعات، أو التقاليد، تحمل إشارات إلى معانٍ في سياقها الذي يحكمها، فموضوع البنية الخطابية إذاً، يتشكّل من خلال هذين البُعدين، وعليه فإن تحليل البنية الخطابية لا يمكن أن يتم دون استعادة العناصر المكوّنة للذهنية التي أبدعت هذه البنية، سواء أكانت هذه الذهنية فردية أم جمعية، ومع ذلك لا يمكن القول: إن العلاقات التي تنسجها البنية الذهنية للمبدع بين عناصرها كافية للحديث عن كل دال، فالبنية الذهنية ليست ترجمة لعالم الذات فحسب، كما أنها ليست تمثيلاً ذاتياً خالصاً للموضوعات، بل إنها تعتمد إلى استعادة جميع معطياتها ضمن أفكار،

وثقافة، ومجتمع، ولهذا تحتاج من أجل بناء مجمل دلالاتها إلى مساءلة جانب آخر لا يقل أهمية عن الجانب الذهني، وهو ما تقدمه العلامة اللغوية بوصفها أداة مهمة تشتغل كأهم مكون داخل عالم الإبلاغ المعرفي، وأقصد بذلك ما يمكن أن تحمله لنا كقرّاء هذه العلامات من معارف لها أهمية كبرى في بناء الدلالة داخل النص الشعري. وهذا يجعلنا نتعامل مع الكلمات/العلامات داخل النص كوحدات مؤسّسة لبنية ذهنية لها قواعدها الخاصة، بالإضافة إلى التعامل معها أيضاً كمتغيّرات أسلوبية داخل البنية الخطابية. فالرحيل كبنية خطابية، ترجمة لفكرة الاستغناء كبنية ذهنية، والتعليل كبنية خطابية، ترجمة لفكرة الصراع بين الأنا والهمم الذهنية، والعالم البديل كبنية خطابية، ترجمة لفكرة الاستبدال الذهنية، وأخيراً تأتي الاحتفالات الدفاعية كبنية ذهنية كترجمة لنجاح الشاعر في انتصار الدليل/العقل وحضوره القوي في الخطاب، يعقبه خطوة أقوى في الثقافة، وهذا ينحو بنا إلى تأمل البروتوكول الذهني الذي شيّده الشنفرى في هذا الخطاب، ويتأسس على ثلاثة مبادئ:

**المبدأ الأول:** عالم الممكنات، أي بالإمكان فعل أي شيء من أجل الحياة والحرية، وجاءت فكرة الاستغناء عن العالم القبلي لإمكانية الحياة في عالم آخر بديل.

**المبدأ الثاني:** عالم الذات، وهو عالم تبحث فيه الذات عن المبررات التي تسوّغ لها حياة أفضل تحقق الممكن، وجاءت فكرة الاستبدال كمسوّغ معرفي للعيش في هذا العالم.

**المبدأ الثالث:** عالم المتطلبات والضروريات، وفي هذا العالم يبحث الشنفرى عن معنى لحياته من ناحية، ويؤسس لمجموعة من القوانين الإنسانية والقيم النبيلة التي تسمو بالإنسان في مجتمع جديد من ناحية ثانية، ويؤسس لمجموعة من القوانين التي تبرر له وللصعاليك السطو والسلب من المجتمع القبلي الظالم من ناحية ثالثة.

تتأسس البنية الخطابية في لامية العرب إذًا على المعطيات المعرفية للبنية الذهنية لدى للشنفري نفسه، ومناقشة العلاقة بين البنيتين - على النحو السابق - تستهدف الكشف عما ينبغي أن يكون، ولا تقتصر فقط على ما هو كائن في النص، إنه تحليل يفتح الظواهر النصية على البنى الذهنية، ويبحث في العلاقة بين الأشياء والأفكار؛ لأن البنية الذهنية لحظة إنتاجها النص تكون واقعة تحت تأثير:

أ - معرفة مسبقة.

ب - تجربة إنسانية.

ج - علامات لها دلالتها الخاصة بكل سياق.

د - تقاليد أدبية تحكم العملية الإبداعية.

يدور الحوار بين العمل الأدبي داخل فلك هذه المحددات، ومن هنا يمكن القول: بأنه لا فائدة من الدراسة في البنى النصية بمعزل عن البنى الذهنية؛ لأن الدراسة في هذه الحالة سوف يهدف إلى الكشف عما تخبئه هذه البنى النصية، ومن ثمّ يصبح المعنى صدى لهذه البنى.

يأتي سؤال الخطاب دوماً بطريقة تجعل الناقد قلقاً؛ لأن صياغته تتطلب وعياً لذات منجذبة وحذرة في آن واحد بحكم رغبتها في الارتواء المعرفي، ويكون هذا الارتواء بمثابة الفخ الذي يقع فيه الناقد أسيراً لمعارف النص فلا يرى غيرها، وآخر يكثف أبعاداً إنسانية تتعدد تأويلاتها وتتعالى أحياناً على صاحبها لتتطرق بتفاصيل كامنة في لاوعي المبدع، وهذا القلق لازمني طوال فترة الدراسة، وآمل أن يكون قلقاً نقدياً ومعرفياً إيجابياً أسهم في طرح أفكار جديدة تساعدنا على تجاوز المعارف التقليدية دراستنا لهذه الخطابات النوعية، وأهم هذه الأفكار هي:

1 - أهمية التمييز بين الشعر القديم كظاهرة ثقافية، والشعر كظاهرة نصية.

2 - الدراسة في طبيعة العلاقة بين البنية الذهنية للمبدع، والبنية الخطابية.

3 - مناقشة حضور النزعة الإنسانية في لامية العرب.

4 - الكشف عن طبيعة الجدل المعرفي بين البنية الذهنية للمبدع، والمرجعيات الجمعية داخل خطاب لامية العرب.

لقد اتضح لي بعد أن فرغت من كتابة هذا الفصل أهمية المناهج الحديثة في الكشف عن جوانب الخصوصية في تراثنا الأدبي، فالمقاربة السيميائية في هذا الفصل كشفت عن علاقة النص الشعري بسياقه الخارجي، وقدمت إجراءات نقدية مهمة فتحت الخطاب على معارف جديدة، وكذلك ما يقدمه علم النفس المعرفي من طروحات تفيد في تحليل البنية الذهنية للمبدع وعلاقتها بالبنية الخطابية، فدراسة العلاقة بين البنية الذهنية والبنية الخطابية سوف يُحدث تحولاً مهماً في دراسة الخطاب الأدبي بتحويل مسيرتنا النقدية من الانشغال بالنواة الداخلية للخطابات للوصول إلى صلب الفكرة الأساسية للخطاب، إلى دراسة الشروط الخارجية لإمكان وجود الخطاب بما يساعدنا على الكشف عن الأسس المعرفية والمعارف المتداخلة في الخطاب الأدبي.

إن دراسة عناصر ائتلاف لامية العرب مع الخطابات التقليدية الأخرى المعاصرة لها، ودراسة عناصر الاختلاف بينها، أسفرت عن نتائج مهمة في دراسة إشكالية التباين الخطابي، فتجاهل الشنفرى موضوعات الشعر التقليدية مثل النسب، والمديح، والرحلة، والفخر القبلي، وإحلال موضوعات أخرى محلها، دليل على أن نص لامية العرب يؤسس لبنية نصية جديدة، وهذا يقودنا إلى طرح إشكالية الفرق بين الشعر كظاهرة ثقافية يخضع لضرورات لثقافة وتقنيها، والشعر كظاهرة خطابية يخضع لنظام معرفي خاص هو نظام المبدع، تتشكل فيه بنية النص من خلال علاقات المبدع الإشكالية وغير



النمطية مع الأشياء، ويستخدمها كأداة لمساءلة الموجود للكشف عن وجود ما ليس موجود. فنص لامية العرب حين ينحو منحى مغايراً للمألوف في الانبناء، يضع الحدود الفاصلة بينه وبين النص التقليدي المعاصر له. ومقارنة التقاليد بينهما على نحو ما هو مُقدّم في الدراسة، أظهر لنا الانفصال المعرفي لنص لامية العرب عن النصوص التقليدية، وهو انفصال يبحث عن استقلالية الفرد، ورغبته في التحرر من القيود الاجتماعية التي تجعل الفرد نسخة من آباءه، فالمتأمل في عناصر الاختلاف في لامية العرب - على سبيل المثال لا الحصر - يدرك أنها؛ نتاج لمنظومة البنية الذهنية الفردية للشنفرى، أي المعادل الذهني لفكر الشنفرى المستقل، ومن ثمّ فهي مقدمة غير معيارية، ولا تخضع لشروط المجتمع، إنها نظام جديد من الخطابات التي تنتج ضرورات الفرد عندما يشعر بالاضطهاد من قبل الجماعة، كالحريّة، والاستقلال، والاستعلاء.. فمقدمة القصيدة في الخطاب الشعري التقليدي تبدو كنتاج لبنية ذهنية تخضع لضرورات المرجعية الجمعية، فتم اختزال مقدمات القصائد في ذكريات عن المرأة، واختزالها - المرأة - في جسد يستهلكه شعرياً، وأي خروج على هذه المقدمة المعيارية، يبدأ بتفكيكها، وإحلال مقدمة أخرى، تحل فيها "القيمة" بدلاً من "الجسد"، و"المبدأ" بدلاً من "الذكرى"، و"الوعي" بدلاً من "النسق"، ومن ثمّ فالمقدمة في لامية العرب ليست خطاب إدانة لمقدمات الشعر العربي التقليدي فحسب، بل هي مقدمة مناهضة لبنية النظام الأبوي المتسلّط ومنظومته العقلية، والثقافية والروحية؛ لأنها لا تنتج تناصّها مع مرجعيات جمعية تعطل الفكر، وتحول دون الوعي، بل تنتج تناصّها مع القيم الإنسانية النبيلة التي تعطي للفرد حقوقه، وتميّز بين حقوق الفرد وحقوق الجماعة، وبالإضافة إلى ذلك، فهي صياغة لإشكالية العلاقة بين النظام الأبوي الشمولي

وحقوق الإنسان، إنها تعبير عن عالم فكري جديد، وليست تعبيراً عن الوقوف على أطلال القيم المنهارة.

وأخيراً، هل يحق القول بأن الخطاب الشعري في لامية العرب كان تجاوزاً لفلسفة الوعي الجمعي العربي التي كان يتجاذبها طرفا الولاء والتبعية، بوصفهما مصدرين مهمين من مصادر المعرفة، وصيغت الثقافة القبليّة بهما، ويضمنان لصاحبهما العيش في أمان وبمعزل عن قصاص الفكر الجمعي، فما كان على الشنفرى سوى تقديم أنموذج مغاير في التعبير، وفلسفة جديدة للإنسان في الحياة، وقراءة الحياة من منظور عقلاني غير المنظور الوجداني المعروف في الشعر الجاهلي.



خاتمة



بحثت في هذه الدراسة، إشكالية التداخلات المعرفية بين أنساق الثقافة، ولسانيات الخطاب ونظامه الإشاري المعقّد، وأبرزت دور العناصر الثقافية في منح الخطابات خاصية التداول والانتشار، وكأن هناك علاقة براجماتية بين أنساق الثقافة وتقاليد الخطابات؛ حيث تمنح الأنساق الثقافية خاصية التداول للخطابات، إذا كانت هذه الخطابات تخضع لشروطها، وبالمقابل تمنح الخطابات الأنساق الثقافية خاصية الاستمرارية، والانتقال من جيل إلى آخر متسللة داخل اللاوعي الجمعي من خلال الخطابات.

كما تطرّقت الدراسة إلى بحث العلاقة بين البنية الذهنية للمبدع، والبنية الخطابية، وتوصلت الدراسة إلى أن البنية الخطابية تتأسس على المعطيات المعرفية التي يمكن أن توفرها البنية الذهنية كإنتاج فكري لموجودات سوسيو - ثقافية من ناحية، والعلامة اللسانية التي يعبر بها الشاعر عن تجربته من ناحية أخرى، وعلى هذا يجب علينا أثناء تحليل الخطابات الوعي بالعلاقة بين البنية الذهنية، والبنية الخطابية، والعلامة اللسانية، البنية الذهنية بوصفها وعاءً يستوعب ثقافة وتقاليد المجتمع، والبنية الخطابية بوصفها نظاماً إبداعياً يستوعب مجالات الثقافة وتحويلها إلى نتاج إبداعي، والعلامة اللسانية بوصفها أداة مهمة تشتغل كمكوّن داخل عالم الإبلاغ المعرفي، أي بوصفها تعبيراً عن العلاقة بين البنيتين السابقتين، وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- استيعاب نظام الخطاب لشروط الثقافة، يؤدي دوراً مهماً في تداول الخطاب، ويجعله أكثر ملاءمة للانتشار.
- تؤدي تقاليد الثقافة دوراً مهماً في تطويع المعاني التي تتعارض مع مبادئها، بما يخدم مصالحها في الاستمرار والهيمنة، ويتضح هذا



الدور بالتحديد في بعض القضايا المطروحة في النصوص القرآنية حول إعادة ترتيب العلاقة بين الذكر والأنثى، حيث تختلف في كثير من الأحيان مع مبادئ الثقافة.

- يمكن دراسة الظاهرة اللسانية بوصفها علامة معرفية تحمل فكراً ما يتنوع بتنوع استخداماتها في الخطابات، فعلى سبيل المثال، تُمثل ظاهرة التكرار بوصفها ظاهرة لسانية نقطة التقاء بين المعارف التي تستوعبها الأنا، والمعارف التي يستوعبها الآخر، وتُعدّ وسيلة الأنا المعرفية للتجول داخل معارف الآخر؛ لأن المعنى يُصاغ في إطار انبثاقه من عمليّات الإحالة والتحويل والتلقي والتداول داخل الخطابات، بهذه الآلية يتعيّن علينا أن نُعدد المداخل المعرفية من أجل الفهم الموضوعي لظواهر النص اللسانية.

- دراسة البُعد الثقافي للظاهرة اللسانية، يؤدي دوراً مهماً في كيفية التعامل مع القضايا والإشكاليّات اللسانية في الخطابات الحوارية مثل شعر النقائض والمعارضات، وكذا الكشف عن أبعاد إبستمولوجية نوعية للظواهر اللسانية؛ لأن طبيعة بنائها المعرفي والخطابي، تختلف عن بناء الخطابات الأخرى.

- ترتبط الأنساق الثقافية، بالأنساق الشعرية من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحوّل إلى علامة في النسق الشعري، ويكتسب قيمته بما يمكن أن يضيف إليه الشاعر من معان ودلالات؛ فالدمن والأثافي وبقايا الديار المحطمة لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غير ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر عندما تتحوّل إلى علامات دالة على الحب والعشق من ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكتبها داخل المجتمعات القبلية من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة، وغيرها من القيم المعرفية التي يمكن أن يضيفها العقل

الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات، والنسق الشعري لا يشبه النسق الثقافي، ولكنه مستعار منه، فما أشد الفرق بين القول "أنت مثل الجبل"، "أنت جبل" فالنسق الشعري امتداد مختلف للنسق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية مغايرة.

- تنحدر قواعد تكوّن النسق الشعري من قواعد الثقافة التي ينتمي إليها النسق، والعلاقة بينهما هي علاقة استبدالية، تُحدث تغييراً في بعض العناصر، ولا تُحدث في بعضها الآخر، ولكن العبارات الثقافية أصبحت تخضع لقواعد تكوّن خطابية جديدة، ومن ثمّ يمكننا العثور داخل الأنساق الشعرية على عناصر ثقافية تبقى محافظة على طبيعتها لا سيما في مجال الرحيل، والفخر، والرثاء، ويظل شكلها وجوهرها ثابتين لكن تشكيلاتها مختلفة. وهناك عناصر أخرى تتميز بتحوّلاتها في الأنساق الشعرية، وتؤدي دوراً مهماً في تشكيلة الخطاب مثل عناصر النسيب والمديح.

- النسيب والرحيل والمديح والهجاء والرثاء والفخر، أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها الخطابية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى سياق، وهو ما يؤكّد قدرة الخطابات على تطوّر جوهر الأنساق وليس شكلها، فربما يظل شكل النسق ثابتاً داخل الخطاب، ولكن من المؤكد أن جوهر النسق يتطوّر داخلها بفعل المبدع، وما يؤكّد ذلك تكليم الديار - المجازي - وهي صمّاء لبعض الشعراء، ولحاق بعض الشعراء - المجازي - بالظعائن.. ولهذا يُعد النسق الشعري شرطاً ضرورياً لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالاً للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بنائه وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحاً للتداول عبر التاريخ.
- الأفكار في الأنساق الشعرية تكوّن انطلاقة من أفكار مشابهة لها في

الثقافة، ومن ثمّ فالنسق الشعري يحدد لنا الكيفية التي تربط الأفكار الثقافية بالأشكال النوعية للخطابات، فالأفكار الثقافية حول الفخر مثلاً تُكتشف خلف التراتبات التي تهتم بالتمييز الطبقي والعنصرية، والأفكار الثقافية حول الفخر إذ تعكس ممارسات النظرة الأحادية والتمييز الطبقي والعنصري، فإنها لا تفعل ذلك لتكون صدى لها فقط، ولكن لأنها تتجلى فيها وبواسطتها. والأفكار الثقافية حول النسب تُكتشف خلف التراتبات التي تعبّر عن النقص في الوجود، أي بالحاجة إلى الاعتراف من قبل الآخر/ المرأة، مادام هذا الاعتراف هو رغبة الأنا في الوجود.

• يمكننا فهم الأنساق الشعرية بوصفها علامات لسانية، من خلال دراستها في إطار مرجعية ثقافية/ لسانية مختلفة تعطيها قيمة جديدة لم تمنحها إياها المرجعيات السابقة، فالنسيب، بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الذكر والأنثى، يُعدّ علامة على فلسفة ولاء الإنسان للغرائز، (غريزة حب التملك والاستحواذ في الطلل، والغريزة الجنسية في الغزل، وغريزة حب البقاء في الشيب والشباب، وغريزة اللهو ومتاع الدنيا في الخمر). والرحيل، بوصفه وسيلة اتصال غير كلامية بين الإنسان والطبيعة، يُعدّ علامة على الفراغ الفكري الذي يعاني منه الإنسان القبلي نتيجة تردده بين الانتماء لرغباته العاطفية (التي فشل في تحقيقها في النسيب) وأطماعه المادية في المديح. والفخر بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الإنسان ومجتمعه، يُعدّ علامة على فلسفة الولاء لـ (حالة ذهنية) عن الوجود الجمعي داخل القبيلة، فالقبيلة - في ذهن الشاعر القديم - أكبر من مجرد تجمع للأهل والعشيرة، وأكبر من مجرد ملاذ آمن يحتتمي به الفرد، إنها نسق فكري يؤكّد تصوّر ذهني لما ينبغي أن تكون عليه الحياة. والمديح، بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة

على قدرة النفس البشريّة على الإفادة من سحر اللغة في المراوغة  
والخداع لتحقيق أطماعها السياسيّة والماديّة. والهجاء، بوصفه وسيلة  
اتصال كلاميّة بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة على فلسفة إبراز جوانب  
الضعف والشرّ في النفس الإنسانيّة؛ لأنه إذا سلّمنا بأن الخطاب  
الشعري العربي القديم، تأسس في حضانة التقاليد/القوانين العرفيّة  
الثقافية التي كانت تحكم المجتمع العربي، فإن كل محاولة لفهم  
هذا الخطاب، لا بد أن تسعى إلى دراسة العلاقة بين هذه القوانين  
الثقافة والتقاليد الخطابية.



## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر:

- \* ابن المقفّع، عبد الله، الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة، شرح يوسف أبو حلقة، مكتبة البيان، بيروت - لبنان 1964م.
- \* ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1402هـ/ 1982م.
- \* ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثانية 1418هـ/ 1998م.
- \* أبو تمام، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلّق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية، بيروت - لبنان 1922م.
- \* أبو عبيدة، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، طبع في مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل، 1907م.
- \* أرسطو، في التأويل، ترجمة ابن رشد، تحقيق جبرا جهامي، دار العودة، بيروت 1988م.
- \* أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م.
- \* البحتري، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1973م.
- \* التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية 1384هـ/ 1964م.
- \* الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، شرح وتعليق عبد المنعم



- خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثالثة 1399هـ/1979م.
- \* الجرجاني، عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد إبراهيم أبو الفضل، على محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (د - ت).
- \* الشنفرى، لامية العرب، عني بدراستها وشرحها صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2006م.
- \* الشنقيطي، أحمد الأمين، شرح المعلقات العشر، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان 2003م.
- \* الطبري، أبو جعفر محمد ابن جرير الطبري، "تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة 1387هـ/1967م.
- \* العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952م.
- \* المرزبانى، الموشح، تحقيق على محمد البجاوي، دار الفكر العربي بالقاهرة، (د - ت).
- \* ذو الرمة، غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرمة، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، الطبعة الثانية 1402هـ/1982م.
- \* زهير، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأمام أبي العباس أحمد بين يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، 1363هـ/1944م.
- \* امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1990م.
- \* شوقي، ديوان شوقي، توثيق وشرح وتعقيب أحمد الحوفي، دار

- نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د - ت).
- \* كعب بن زهير، شرح ديوان، صناعة السكري، دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1950م.
- \* ماركس، كارل، شروط التغيير الاجتماعي، ضمن كتاب الفلسفة الحديثة (نصوص مختارة)، ترجمة محمد سيلا وعبد السلام بنعيد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م.

### ثانياً: المراجع الحديثة:

- \* أدهم، سامي أدهم، إستيمولوجيا المعنى والوجود: نقد التطورية، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان، (د - ت).
- \* أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، المشروع القومي للترجمة، العدد (609)، 2005م.
- \* أرمينكو، فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان 1986م.
- \* استيتيكيفيتش، سوزان، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 60-1، 1985م.
- \* استيتيكيفيتش، ياروسلاف، سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م - مارس 1987م.
- \* ———، صبا نجد (شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي)، ترجمة حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض - السعودية 1425هـ/ 2004م.
- \* الحرز، محمد، شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي،

- بيروت، الطبعة الأولى 2005م.
- \* الخضّور، جمال الدين، قمصان الزمن: فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا 2000م.
- \* الزاودي، محمود الزاودي، في مخاطر فقدان العلاقة بين المجتمعات العربية ولغتها، ضمن كتاب: اللسان العربي وإشكاليّة التلقي، مجموعة من المؤلفين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2007م.
- \* الصعيدي، عبد المتعال، بُغية الإيضاح، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الرابعة.
- \* الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1996م.
- \* المتوكل، أحمد المتوكل، اللسانيّات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط - المغرب 1989م.
- \* المسدي، عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عيد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د - ت).
- \* الولي، محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، فكر ونقد، المغرب، العدد (61).
- \* أوكان، عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م.
- \* أوكين، سوزان مولر، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
- \* إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2000م.

- \* ———، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2005م.
- \* ———، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2007م.
- \* بغورة، الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (3)، المجلد (35)، يناير/مارس 2007م.
- \* بلانشيه، فيليب بلانشيه، التداولية: من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، الطبعة الأولى 2007م.
- \* بلخير، ليلي بلخير، مصطلح النسوية في الفكر الغربي، كتابات معاصرة، بيروت، العدد (70)، مجلد (18)، أكتوبر/نوفمبر 2008م.
- \* بلوم، هارولد، قلق التأثر "نظرية في الشعر"، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1998م.
- \* بنمالك، رشيد بنمالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحمكة، الجزائر 2000م.
- \* بنعبد العالي، عبد السلام، تفكيك النقد، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، أكتوبر 1997م.
- \* بنكراد، سعيد بنكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس - المغرب، العدد (16)، 1998م.
- \* بوجادي، خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية: محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر،

- الطبعة الأولى 2009م.
- \* بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال غزول، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
- \* تاديه، جان ييف، سيميولوجيا الأدب، ترجمة سعيد بو عيطة، نوافذ (النادي الأدبي بجدة)، المملكة العربية السعودية، العدد (35)، صفر 1427هـ - مارس 2006م.
- \* تودوروف، تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، بالاتفاق مع دار لوسوي بباريس، الطبعة الثانية 1990م.
- \* جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، راجعه عن الألمانية جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس - الجماهيرية الليبية، الطبعة الأولى 2007م.
- \* جين ب - تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1999م.
- \* حافظ، صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة (مجلة سنوية تصدر عن قسم الأدب الإنكليزي المقارن بالجامعة الأميركية بالقاهرة)، العدد الرابع، 1984م.
- \* حرب، علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة 2000م.
- \* ———، السؤال اللغوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت وباريس، العددان (102، 103)، 1998م.
- \* حسن، وداد الحاج، فلسفة اللغة: عود على بدء، مجلة الفكر العربي

- المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس، العددان (118)، (119)، ربيع/صيف 2001م.
- \* خمري، حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/2007م.
- \* دافي، ماري مادلين، معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت وباريس، الطبعة الثالثة 1983م.
- \* دلاش، الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1996م.
- \* ريفاتير، ميشيل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، علم العلامات، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
- \* ريكور، بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمنيوطيقا، مجلة الكرمل، العدد (60)، صيف 1999م.
- \* ريكور، صراع التأويلات، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج ريناتى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى 2005م.
- \* ريكور، بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2003م.
- \* زيعور، على، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد، والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، سلسلة التحليل النفسي للذات العربية/12، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، نوفمبر 1991م.
- \* صحراوي، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2005م.
- \* صفدي، مطاع صفدي، الحرية والوجود، منشورات مكتبة الحياة،



بيروت - لبنان، 1961م.

- \* عبيد، عبد الرازق، النظام الأبوي وعلاقته بحقوق الإنسان، ضمن كتاب (حقوق الإنسان في الفكر العربي)، تحرير سلمى الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2002م.
- \* غزول، فريال غزول، علم العلامات (السيميوطيقا) ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
- \* فان دايك، النص وبنياته ووظائفه، مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري، في "نظرية الأدب في القرن العشرين"، إلرود إيش وفوكوياما، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب 1996م.
- \* فوكو، ميشيل فوكو، جنialogia المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988م.
- \* ———، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثانية 1987م.
- \* كريب، إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد (244)، ذو الحجة 1419هـ - أبريل 1999م.
- \* موريس، تشارلز مورس، رواد الفلسفة الأميركية، ترجمة إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية - مصر 1996م.
- \* هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال والوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2007م.
- \* يوسف، أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة: مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم، بيروت؛ منشورات الاختلاف،

الجزائر؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 1426هـ/ 2005م.

\* ———، القراءة النسقية "سلطة البنية ووهم المحايثة"، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م.

\* يوسف، عبد الفتاح أحمد، شعر النقائض في العصر الأموي: دراسة في التقاليد الفنية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، مصر 1999م.

\* ———، سؤال الثقافة وقراءة النص، (مراوغة الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى)، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009م.